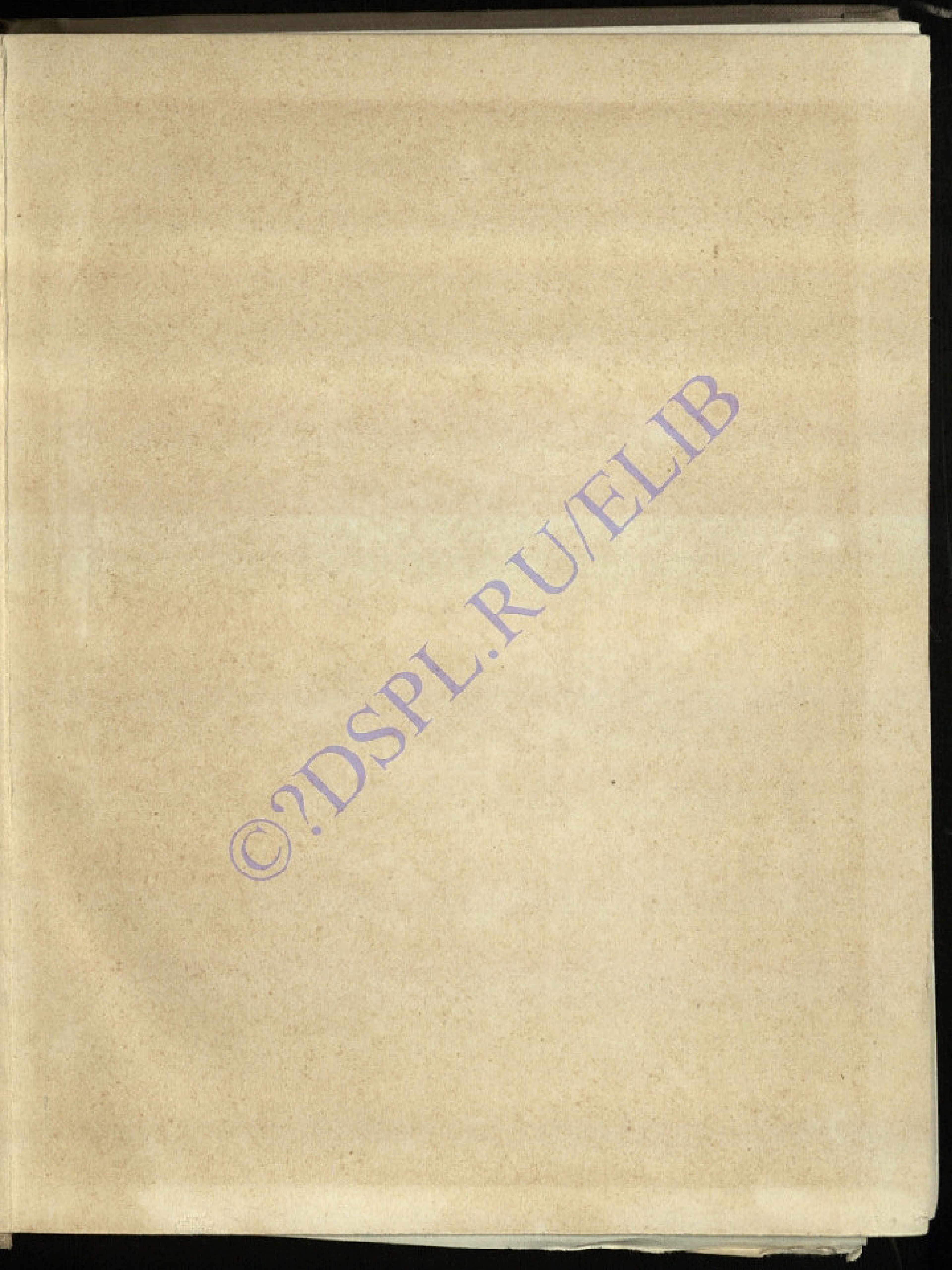
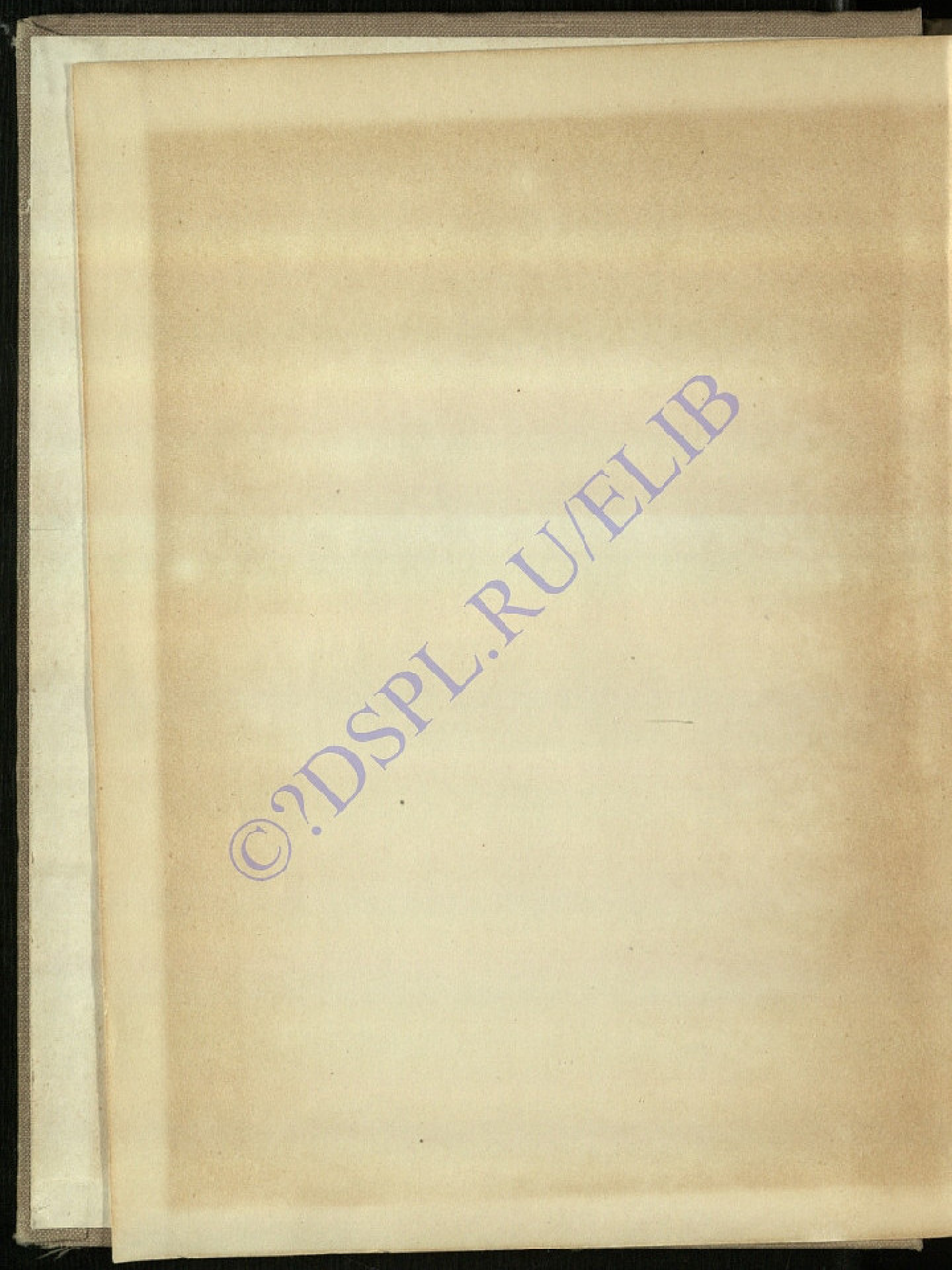
В. ПУДОВКИН

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ





ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ

В. ПУДОВКИН

Избранные статьи

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВО
МОСКВА · 1955

Редактор-составитель сборника и автор примечаний
И. ДОЛИНСКИЙ

Автор вступительной статьи
А. ГРОШЕВ

Всеволод Илларионович Пудовкин

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ

Редактор *Г. Е. Запасник*

Оформление художника *В. И. Смирнова*

Художественный редактор *Е. И. Стальдзян*. Технический редактор *Г. Я. Шебалина*
Корректор *Т. В. Кудрявцева*
Сдано в набор 10/III 1955 г. Подп. в печ. 29/X 1955 г. Формат бум. 70×92/16 Печ. л. 30,125 (условных)
35,25. Уч.-изд. л. 30,857. Тираж 5000 экз. Ш07044
„Искусство", Москва, И—51, Цветной бульвар, 25. Изд. № 15050. Зак. тип. 232.

20-я типография Главполиграфпрома Министерства культуры СССР.
Москва, Ново-Алексеевская, 52.

Цена 29 р. 30 к.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Теория кино не может развиваться без глубокого освоения лучших достижений киноискусства, без всестороннего изучения практического и теоретического наследия его крупнейших художников.

Мастера советского кино с самого начала развития молодого искусства своими выступлениями и статьями закладывали основы кинотеории. Они разрабатывали вопросы кинорежиссуры, изобразительного решения фильма, раскрывали специфику работы актера в кино, намечали пути использования звука в кинематографе, научно обосновывали его связь с другими искусствами, с их демократическими традициями.

Пионерами среди этих мастеров были В. И. Пудовкин и С. М. Эйзенштейн.

Пудовкин был не только выдающимся режиссером кино, но и глубоким теоретиком «важнейшего из искусств». Известно более двухсот опубликованных работ, написанных им в разное время. Большое количество докладов, лекций, выступлений мастера, представляющих собой важный вклад в науку о кино, еще не собрано. Поэтому решить на данном этапе задачу всестороннего и полного охвата теоретического наследия Пудовкина не представлялось возможным. Ее можно будет решить лишь в последующих изданиях на основе собранного архива.

Задача настоящего сборника иная.

Традиции Пудовкина живы в советском и зарубежном демократическом киноискусстве. Пудовкин жив своими картинами, книгами и статьями, он участник наших сегодняшних дел. С этих позиций и хотелось представить Пудовкина в настоящем сборнике, включив в него ту часть теоретических работ режиссера, которая помогает и сегодня мастерам и теоретикам кино бороться за высокое искусство.

Целью редактуры сборника было довести до читателя максимально точный и цельный пудовкинский текст. Однако в ряде случаев, чтобы

избежать повторений, а также представить наибольшее количество работ Пудовкина, в сборник включались отдельные фрагменты его статей. Из работ, близких друг к другу по тематике или касающихся одних и тех же вопросов, в сборник вошли те, которые отражали наиболее зрелые взгляды художника.

Книге предпослана статья А. Н. Грошева, которая дает общую характеристику творческой и теоретической деятельности выдающегося режиссера.

Деление книги на разделы продиктовано характером основных проблем, над которыми работал В. И. Пудовкин.

Сборник состоит из четырех разделов, включающих соответственно работы по режиссуре, специфике актерского творчества в кино, кинокритике и статьи о зарубежных впечатлениях. Открывает сборник статья В. И. Пудовкина «К единой цели» (1940), в которой автор призывает к глубокому пониманию сущности социалистического реализма.

Первый раздел книги — «О кинорежиссуре». Вопросам кинорежиссуры В. И. Пудовкин уделял особенно большое внимание. Он был противником режиссерского диктата, боролся за глубокое творческое содружество со сценаристом и со всеми членами съемочной группы, последовательно проводя принцип коллективности создания фильма. И вместе с тем он никогда не принижал работу режиссера, выделяя ее как ведущую в постановке картины. В автобиографической статье «Как я стал режиссером» (1949), которой начинается этот раздел, дан ключ к пониманию значения и роли режиссера в фильме. Самокритично анализируя собственный опыт, Пудовкин показывает, в чем конкретно проявлялась его борьба за овладение новыми выразительными возможностями кино на каждом этапе развития этого искусства.

Кроме этой статьи в первый раздел вошли четыре работы В. И. Пудовкина: «Кинорежиссер и киноматериал», «Киносценарий», написанные в 1926 году, после постановки фильма «Мать», «Время крупным планом» — статья, явившаяся обобщением режиссерских экспериментов, проведенных при съемке фильма «Простой случай», и, наконец, статья «О монтаже», написанная после Великой Отечественной войны, видимо, вслед за созданием «Адмирала Нахимова».

Несмотря на то, что большая часть работ написана в середине 20-х — начале 30-х годов, взгляды В. И. Пудовкина на такие важные вопросы, как специфика кино, отношение режиссера к сценарию, работа с актером, роль оператора в создании картины, место монтажа в арсенале режиссерских выразительных средств, представляют живой интерес и по сегодняшний день.

Показательно, что ни один из элементов творчества кинорежиссера не рассматривается В. И. Пудовкиным изолированно, как самоцель. Он придавал огромное значение виртуозному владению режиссерской тех-

никой, но при этом мастерство понимал прежде всего как умение подчинять все возможности киноискусства тем большим идеям, которые фильм призван воплотить. Вот почему, например, он рассматривает монтаж «как всестороннее, осуществляемое всевозможными приемами раскрытие и разъяснение в произведениях искусства кино связи между явлениями реальной жизни». Монтаж, по мнению Пудовкина, позволяет «превратить внутреннюю скрытую связь реальных явлений в связь как бы обнаруженную, ясно видимую, непосредственно воспринимаемую без объяснений». Поэтому он считает, что монтаж вскрывает способность режиссера «наблюдать жизнь, разбираться в наблюдениях и самостоятельно мыслить о них».

Второй раздел книги — «Актер в кино и «система» Станиславского» является как бы органическим продолжением первого. Вошедшие в него работы посвящены одной из важнейших проблем режиссерской практики — работе с актером.

С самого начала своего творческого пути Пудовкин отводил актеру главное место в фильме вопреки распространенным в то время взглядам на актера как на «натурщика» или типаж. Начиная с фильма «Мать», Всеволод Илларионович на каждом новом этапе развития киноискусства последовательно боролся за актера реалистической школы, актера перевоплощения, глубоко раскрывающего характер человека, все более творчески применяя «систему» Станиславского в кино. Пудовкин был убежден, что сама природа «системы» такова, что в кино она может применяться исключительно глубоко.

В теоретических выступлениях режиссера эта тема заняла ведущее место, особенно начиная с 30-х годов. В. И. Пудовкину принадлежит большая заслуга перед киноведением в разработке актерской проблемы. Свои обобщения относительно применения «системы» Станиславского в киноискусстве он подкреплял большим количеством практических примеров.

Во второй раздел включены четыре наиболее крупные работы Пудовкина, охватывающие различные стороны этой проблемы. Первая из них, «Актер в фильме»,— работа этапная в развитии теории кино. Вышедшая отдельной книгой в 1934 году, она и по сей день сохраняет свое значение. Рассматривая в ней игру актера кино в сопоставлении с творчеством театрального актера, Пудовкин последовательно анализирует все стороны актерской деятельности. Начиная с общих вопросов, касающихся реализма актерской игры, он говорит далее о прерывности игры киноактера, репетиционном методе, диалоге, ритме, дикции, жесте и гриме, о работе с «неактером», о выборе актера на роль и, наконец, о месте актера в творческом коллективе создателей фильма.

Вторая работа раздела — «Реализм, натурализм и «система» Станиславского» (1939) — подводит читателя к пониманию сущности метода

великого преобразователя театра. Подробно останавливаясь на «системе» Станиславского и ее применении в кино, Пудовкин показывает, что «система» — живое творческое учение, направленное всей своей сутью против натурализма и формализма, она помогает актеру овладеть техникой своего искусства и научиться подчинять ее раскрытию идеи произведения.

Третья статья этого раздела — «Работа актера в кино и «система» Станиславского», — напечатанная в 1952 году, явилась результатом осмысления многолетней практической деятельности Пудовкина в этой области. Давая в статье всесторонний анализ «системы», включая и метод физических действий, Пудовкин заново освещает вопрос о применении ее в немом и звуковом кино с учетом накопленного киноискусством опыта и тех основных задач, которые стоят перед ней сегодня.

Заключает раздел одна из последних работ Пудовкина — «О творческом воспитании», посвященная приходу в кино нового отряда молодых киноактеров — воспитанников ВГИК. Говоря в этой статье о таланте художника, как самом главном, что решает успех произведения искусства, Пудовкин подчеркивает, что «талант — это только движущая сила, и она может быть растрачена впустую, если художник не найдет ей правильной точки приложения, не сумеет верно направить».

В третьем разделе книги, названном «Кинокритика», собраны различные статьи и выступления, явившиеся откликом Пудовкина на важнейшие события искусства и общественной жизни в период 30—50-х годов.

Общественная и критическая деятельность Всеволода Илларионовича Пудовкина была очень широкой. Находясь всегда в центре жизни советского искусства, будучи на протяжении длительного времени руководителем ряда киноорганизаций, Пудовкин часто выступал по разнообразнейшим вопросам киноискусства.

Раздел начинается автобиографическим выступлением Пудовкина в 1935 году на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии и в дальнейшем включает в себя статьи и выступления Всеволода Илларионовича, касающиеся таких вопросов, как идейность киноискусства («Без мысли нет искусства»), сила коллективности творчества («За целостность и честность»), статьи о советском зрителе и роли критики, о творчестве Чаплина, об особенностях документального кино, о ценности исторических кинокартин и др.

Все представленные здесь статьи и выступления пронизаны единой мыслью, которую лучше выразить словами самого Пудовкина: «Только то, в чем художник глубоко убежден и в чем он хочет непременно убедить всех, достойно быть положенным в основу его творческой работы. Сила лучших созданий нашего искусства именно в этом

неодолимом стремлении художников ясно передать всем мысли, в верности которых они предельно убеждены, и в том, что эти мысли являются плодом творческой, созидательной работы огромного коллектива».

Последний раздел книги — «Из зарубежных впечатлений» — состоит из трех работ. В статье «В музеях Рима и Флоренции», опубликованной в 1951 году, дана очень интересная и оригинальная характеристика искусства крупнейших мастеров итальянского Ренессанса. В этой работе нет каких-либо научных определений и выводов. Таких задач и не ставил перед собой автор. Говоря об итальянском искусстве, В. И. Пудовкин делился с читателем своим личным художническим восприятием. По сути — это блестящий образец пудовкинского ви́дения произведений изобразительного искусства. Особое место в статье отведено Микельанджело, творчество которого было особенно близко Пудовкину. Разумеется, статья несколько субъективна, однако глубина проникновения в сущность произведения, яркость анализа целого и деталей достигают такой силы, что статья звучит гимном великому искусству.

Другая статья раздела — «Народное искусство» (1951) — характеризует впечатления Всеволода Илларионовича о пребывании в Венгрии.

Находясь в Венгрии, Пудовкин неоднократно выступал перед венгерскими кинематографистами. На основе этих выступлений в республике была издана книга «Пудовкин о венгерском киноискусстве», в которой освещены вопросы кинодраматургии, режиссуры, актерской игры и критики. Статья «Народное искусство» говорит о другом — о глубоком восприятии народного творчества Венгрии советским художником.

В этом же плане интересна большая работа В. И. Пудовкина «Поездка в Индию», заключающая книгу. Она написана на основе записных книжек, которые вел Всеволод Илларионович во время пребывания в этой стране. Возглавляя делегацию киноработников, приглашенных на фестиваль советских фильмов, Пудовкин побывал в крупнейших городах Индии. Характеристика ее людей, быта, музыки, живописи, кино — все несет на себе печать глубокого, оригинального восприятия мира. Наблюдая простых людей Индии, Пудовкин ясно ощутил духовную силу народа, высоко оценил его таланты, национальную самобытность его творчества.

Таково вкратце содержание включенных в сборник работ В. И. Пудовкина — художника, ученого, критика, публициста.

Комментарии, помещенные в приложениях в конце книги, носят справочный характер. Если одна и та же фамилия или одно и то же название, требующие пояснений, встречаются в тексте книги несколько раз, то комментарий дается при первом упоминании, а в дальнейшем при необходимости делаются ссылки на примечания к предыдущим статьям. Спорные положения, имеющиеся в некоторых работах В. И. Пудовки-

на, не комментировались. В отдельных случаях лишь указано на неясность и неточность формулировок.

Приношу глубокую благодарность сотрудникам кафедры истории кино Всесоюзного государственного института кинематографии, помощнице и супруге Всеволода Илларионовича А. Н. Пудовкиной, М. И. Ромму, Н. М. Горчакову, А. Д. Головне, своими советами и замечаниями оказавшим помощь в работе над книгой, а также Е. Н. Фоссу, предоставившему для опубликования статью В. И. Пудовкина «О монтаже», и сотруднице кабинета киноведения ВГИК Ю. Г. Рубинштейн, помогавшей в работе над книгой и составившей библиографию опубликованных работ В. И. Пудовкина.

В. И. ПУДОВКИН — ТЕОРЕТИК И КРИТИК КИНОИСКУССТВА

Народный артист СССР Всеволод Илларионович Пудовкин — один из основоположников советского реалистического киноискусства. Его жизнь являет собой пример беззаветного служения Родине, глубокой преданности своему народу и искренней любви к советскому искусству, которому он отдал всю силу своего горячего темперамента и огромного таланта. С большой художественной глубиной и правдивостью отражал художник в своих произведениях жизнь человека из народа в моменты самых острых, решающих событий истории. Поставленные им фильмы «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Минин и Пожарский», «Суворов», «Адмирал Нахимов», «Возвращение Василия Бортникова» заслуженно пользуются признанием и любовью зрителя и широко известны не только в нашей стране, но и за ее рубежами.

Еще на заре развития советского кино Пудовкин одним из первых среди мастеров поставил в центр своего внимания человека, того нового человека, которого подняла и вырастила революция. В фильме «Мать», созданном им по одноименному произведению М. Горького, впервые в советской кинематографии появился яркий реалистический образ рабочего-революционера, глубоко отразивший типические черты своего класса.

На протяжении всей жизни Пудовкин каждым своим произведением откликался на самые острые, самые актуальные вопросы, стоявшие в центре внимания страны. Он всегда шел в ногу со временем, дышал одним дыханием со страной, жил одной жизнью со своим народом и как художник-коммунист своим искусством всемерно помогал партии в ее важном и благородном деле культурного воспитания масс.

Пудовкин был разносторонне одаренным человеком. Он нередко выступал в роли сценариста, актера, художника-декоратора, художника-оформителя книг, журналов, плакатов, хотя главным в его творческой биографии всегда оставалась режиссерская работа. Но, берясь за

многое, Пудовкин никогда в своей деятельности не был дилетантом. За какую бы работу он ни брался, всегда было видно глубокое знание предмета. Эта его многогранная творческая одаренность удивительно удачно дополнялась также склонностью к теоретическим обобщениям.

Уже в первые годы развития нашего кино Пудовкин становится известен не только как кинорежиссер, но и как теоретик и критик киноискусства. Им написаны книги: «Киносценарий» (1926), «Кинорежиссер и киноматериал» (1926), «Актер в фильме» (1934). Изданные у нас, они были переведены на немецкий, английский, итальянский и японский языки.

В своих теоретических работах, так же как и в своей практике, Пудовкин со свойственной ему смелостью берется за разрешение самых трудных, но важных и еще не изученных вопросов киномастерства.

Реалистическое отражение действительности в киноискусстве, специфика кино и богатство его выразительных средств, композиция фильма и кадра, монтаж, система работы с актером — вот далеко не полный круг проблем, которые разрабатывает художник с первых лет своей самостоятельной работы в кино. Однако путь его к разрешению этих вопросов, путь к глубокому овладению методом социалистического реализма был извилист и противоречив. Беспокойный в своем творчестве и беспрерывно ищущий художник, Пудовкин увлекался иногда псевдоноваторскими идеями формалистических «школок» и отклонялся от реализма. Но подобные увлечения оказывались непродолжительными, так как в основе своего творчества, движущей силой которого было искреннее желание откликнуться на насущные проблемы жизни, этот замечательный художник прочно стоял на реалистических позициях. И так же смело и горячо, как брался Пудовкин за каждое дело, он умел критиковать свои ошибки с позиций партийной принципиальности, чтобы, исправив их, снова неустанно двигаться вперед. Критикуя свои ошибки и ошибки товарищей по искусству, стремясь к углублению своих знаний и совершенствованию мастерства, Пудовкин всегда ясно видел перед собой цель своих усилий. Этому помогала страстная влюбленность художника в киноискусство, непрекращающаяся жажда освоения нового, которое он неустанно искал как в практике, так и в теории.

Пудовкин не занимался систематической разработкой научных проблем в тиши кабинета. Все, что он писал, было прежде всего плодом осмысления его собственной творческой практики кинорежиссера. Чаще всего статьи его рождались из стенограмм публичных выступлений по поводу тех или иных насущных проблем кинематографа. Конечно, не все теоретические работы Пудовкина являются бесспорными. В ряде статей, особенно относящихся к раннему периоду, когда художник находился под влиянием формалистов, абсолютизировавших выразительные средства кинематографа, в частности монтаж, много спорного, а местами явно ошибочного. Но не они определяют главное. Живая связь с практикой, сам

круг наиболее важных для развития киноискусства проблем, а также смелость и решительность в постановке вопросов — все это делает статьи Пудовкина ценным вкладом в развитие теории кино. Даже многие из работ, написанных в годы немого кинематографа, не устарели и в настоящее время. Для творческих работников кино и его теоретиков они представят не только исторический, но и живой практический интерес.

Работы В. Пудовкина оказали влияние и на развитие прогрессивного зарубежного кино. Известный итальянский критик Умберто Барбаро в статье, опубликованной в «Чинема совьетико» № 2 за 1953 год, указывает, что теоретические работы Пудовкина и его творчество проложили в Италии дорогу к реализму, что они послужили первым толчком к расцвету того направления итальянского кино, которое стало известно под именем неореализма и было ознаменовано появлением многих правдивых фильмов.

Значение культурного наследства В. Пудовкина заключается не только в том, что он был одновременно и выдающимся мастером советского кино и его теоретиком, но и в органической, неразрывной связи его творчества с активной общественной деятельностью художника-коммуниста. Всегда находясь на самом передовом участке борьбы за реалистическое киноискусство, Пудовкин пользовался большим уважением и любовью среди кинематографической общественности. Не было дискуссии, в которой Пудовкин не принял бы самого деятельного участия, не было ни одного сколько-нибудь остро стоящего вопроса в кино, не привлекшего его внимания, и не было такой работы, за которую он брался и делал бы которую без полной отдачи своих творческих сил. Своими многочисленными публичными выступлениями, критическими и публицистическими статьями он способствовал сплочению творческих работников кино вокруг партии и советского правительства, мобилизации их усилий на решение жизненно важных проблем. Активный участник многих международных кинофестивалей и конгрессов прогрессивных деятелей, он был широко известен среди творческих работников мировой кинематографии как страстный трибун и непримиримый борец за мир, за народную демократию, за передовое реалистическое киноискусство. Поэтому написанные им в разное время публицистические статьи об увиденном за рубежом также представляют для читателей сборника большой интерес.

* * *

Всеволод Илларионович Пудовкин пришел в кинематографию созревшим человеком. Ему было двадцать семь лет, когда он в 1920 году переступил порог Государственной киношколы, имея за плечами незаконченное университетское образование, так как с последнего курса добровольцем ушел на фронт.

Вначале В. Пудовкин учился у режиссера В. Гардина и под его руководством участвовал в постановке одного из первых советских полнометражных фильмов о новом человеке, формирующемся в войне и революции, о классовой борьбе в деревне в первые годы укрепления советской власти — в фильме «Серп и молот». В группе этого фильма он работает ассистентом и помощником режиссера, декоратором, участвует в составлении сценария и, наконец, исполняет в картине главную роль батрака Андрея Краснова. Правда, его актерское мастерство было еще незрелым, да и схематизм сценария не давал актеру необходимого литературного материала для лепки глубокого характера. И все же здесь уже был виден реалистический подход актера к образу, попытка «вживания в роль».

С другой системой воспитания актера и режиссера В. Пудовкин встретился в 1922 году, когда перешел в мастерскую Л. Кулешова.

Л. Кулешов считал тогда, что актерское искусство театральной реалистической школы, основанное на психологическом переживании, не подходит для кино. В кинематографе должен играть физически натренированный и четко действующий актер-«натурщик». Психологические переживания режиссер пытался перевести на язык механических рефлексов. Такой формалистско-конструктивистский взгляд на искусство был результатом влияния буржуазной эстетики.

Некоторое время В. Пудовкин работал вместе с Кулешовым и находился под влиянием его формалистических взглядов. Однако духовная бедность творчества, внешнее, поверхностное изображение человека не могли удовлетворить чуткого художника. «Я не видел возможности уместить себя, — писал Пудовкин, — с моей органической потребностью во внутренней взволнованности, в сухой форме, которую проповедовал Кулешов. Во мне было сильно инстинктивное стремление к живому человеку». Он порывает с группой Л. Кулешова и начинает работать самостоятельно.

В 1925 году В. Пудовкин ставит фильм «Механика головного мозга», излагающий в популярной форме сущность учения и опытов И. П. Павлова.

Фильм показал огромные возможности кинематографа в области научного исследования и популяризации научных знаний. Он получил заслуженную похвалу академика Павлова, который высоко оценил способность кино рассказать доступно, интересно и вместе с тем с глубокой научной достоверностью о сложнейших вопросах биологической науки.

Глубокое знакомство в процессе съемки картины с материалистическим учением Павлова способствовало формированию марксистского мировоззрения у художника, учило подходить к оценке жизненных явлений с позиций диалектического материализма. Кроме того, работа над этой картиной привила Пудовкину некоторые организационные и технические навыки режиссера в области научно-популярного кино.

Но главный творческий интерес Пудовкина лежал в другой области. Ломка старого и создание нового в жизни советского общества вызывали в нем необычайный творческий пафос, стремление осмыслить происходящее вокруг и создать на экране образ нового человека, участника и героя великих исторических событий. Пудовкин ищет наиболее впечатляющий для постановки материал и находит его в классике социалистической литературы.

Неисчерпаемые богатства человеческих характеров, возможность глубокого изображения рабочего класса, вышедшего в начале нашего века на арену истории и вступившего в борьбу с угнетателями, открыла перед режиссером повесть Горького «Мать». Эта повесть явилась первым произведением социалистического реализма, отразившим в яркой художественной форме процесс роста силы пролетариата, осознания им своих исторических задач. Она вдохновила Пудовкина на создание в киноискусстве реалистического образа нового человека. Кинорежиссер, как и вся съемочная группа, старался вжиться в это замечательное произведение, разговаривать языком его героев, дышать его атмосферой. «Мы хотели, — пишет В. Пудовкин, — питаться романом в нашей творческой работе над созданием сценария и картины».

При переводе повести на язык кино авторы фильма должны были найти лаконичную сценарную форму, чтобы донести до зрителя сущность литературных образов и передать богатый социально-бытовой колорит эпохи. Хотя фильм «Мать» в постановке В. Пудовкина по сценарию Н. Зархи (1926) имел в драматургическом отношении известные недостатки, для своего времени он явился крупной победой киномастерства. Вместе с фильмом С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» фильм «Мать» ознаменовал собой новый этап в развитии советского киноискусства и завоевал ему мировую славу.

Удача экранизации повести «Мать» обусловлена не только сценарным и режиссерским решением, но также и актерским искусством. Для исполнения главных ролей фильма В. Пудовкин пригласил артистов реалистической школы МХАТ. Вопреки формалистическим теориям Пудовкин своей практической работой над фильмом доказал, какую большую силу в кинематографе имеет актерская выразительность, основанная не на механической тренировке, а на творческом перевоплощении, вживании в образ, что истинное зарождение эмоции в кино лежит не в монтаже, а в актерском исполнении. Уже в этом первом большом фильме В. Пудовкин добивался от актеров простоты и естественности, правдивой передачи чувств на основе глубокого вживания в образ героя.

Таким образом, если обращение кинематографистов к пролетарской литературе, в частности к Горькому, принесло успех фильму и явилось важным источником утверждения реализма в киноискусстве, то сценический опыт МХАТ, привлеченный в кино, явился не менее важным

фактором, оказавшим решающее благотворное влияние на становление советского реалистического киноискусства.

Осенью 1927 года вышел на экраны новый фильм В. Пудовкина — «Конец Санкт-Петербурга». Одновременно с фильмом «Конец Санкт-Петербурга» к десятилетнему юбилею Великой социалистической революции был подготовлен режиссером Эйзенштейном фильм «Октябрь».

В этих картинах ощущалось страстное желание авторов утвердить в киноискусстве новую, революционную тему, трактовать ее с партийных, коммунистических позиций. Но по своему творческому методу они заметно отличались друг от друга. Фильм «Октябрь» напоминал собой монументальную панораму хроники октябрьских событий, где львиную долю кадров занимал показ архитектурных памятников Петрограда, всевозможных мифологических и исторических бронзовых статуй на крышах и мостиках и т. д. и т. п. Во всем этом нагромождении терялся человек, конкретный участник и творец революции. Он оказался заслоненным грудой вещей, растворился в безликом массовом действии. Это объяснялось творческой манерой С. Эйзенштейна тех лет, его тяготением к внешне эффектному показу событий через движение масс без глубокой разработки сюжета и индивидуальных характеров.

По-иному построил фильм «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкин. В этом фильме он продолжал развивать свою творческую линию, которую начал в фильме «Мать». И, хотя «Конец Санкт-Петербурга» был эпическим произведением, охватывающим большой отрезок времени, с целым рядом значительных событий, отражающих революционное движение народа, он был построен на прочном сюжете. В надписях его звучало обобщение («пензенские, новгородские, псковские!»), а на экране жил и действовал конкретный человек с характерными, индивидуальными чертами — деревенский парень Иван. Фильм рассказывал о перевоспитании этого темного, безграмотного парня, вытесненного нуждой из деревни, в активного борца революции, идущего на штурм Зимнего дворца в октябрьскую ночь.

Но «он не изображал «представителя народа»,— писал Пудовкин,— он не произнес ни одной фразы, звучащей, как общий лозунг. Все его поступки были связаны с глубоко индивидуальными, его собственными интересами, его столкновение с фабрикантом было вызвано только личной драмой. Даже в торжественном финале картины он не входил символическим победителем в Зимний дворец; аппарат как бы случайно увидел его среди многих раненых солдат и рабочих.

Картина завершалась великой победой класса, показанной в широких обобщенных эпизодах, а рассказ о судьбе героя, непосредственно связанного с победой, заканчивался простым примирением его с человеком, которого он ранее оскорбил, то есть опять-таки глубоко личным, частным событием».

Следующим фильмом В. Пудовкина был «Потомок Чингис-хана» (1928). Материалом его послужил рассказ писателя Новокшенова о том, как в годы гражданской войны в СССР английское командование оккупационных войск на Востоке обнаружило у взятого в плен партизана монгола ладанку с содержащейся в ней грамотой, свидетельствующей о том, что он является потомком Чингис-хана. «Англичане задумали использовать авторитет этой грамоты в глазах монгольских народных масс, решив возвести ничего не подозревавшего о своем знатном происхождении партизана на монгольский престол и использовать тем самым его в роли марионеточного правителя. Но монгол бежал».

Этот рассказ заинтересовал В. Пудовкина своей необычностью и сюжетной остротой, а также возможностью показать образ героя в процессе становления характера, решить тему роста революционного сознания человека из народа на новом материале, в фильме героико-приключенческого жанра.

Почти все съемки фильма производились в экспедиции, на натуре, под непосредственным впечатлением наблюдения жизни монголов. В. Пудовкину и кинооператору А. Головне удалось передать с этнографической точностью жизнь и быт народа Монголии. Писатель Ромен Роллан в беседе с В. Пудовкиным сказал, что в фильме «Потомок Чингис-хана» самым ценным для него была полнота ощущения никогда им не виданной страны и своеобразной жизни ее людей.

Через образ монгола Баира В. Пудовкин стремился раскрыть большую социальную тему — тему борьбы с английским империализмом, покушающимся на национальную и государственную независимость народов Востока.

Баир — простой человек, не руководитель и не вождь; он сам неожиданно попадает в сложное сплетение обстоятельств. Но он становится грозным и неустрашимым бунтарем, когда видит несправедливость и жестокость оккупантов по отношению к его соотечественникам. В фильме создан предельно выразительный образ героя, вставшего на путь борьбы за освобождение своего народа от иноземного ига. По-настоящему символичны кадры бешеной скачки всадников, перерастающей в степную бурю, которая сметает интервентов с монгольской земли.

Недаром за рубежом этот фильм идет под названием «Буря над Азией». Он до сих пор пользуется популярностью, особенно в странах Востока. Как сообщил известный французский историк и теоретик кино Жорж Садуль в своей статье, опубликованной в газете «Леттр Франсез» 16 декабря 1954 года, фильм «Буря над Азией» весь август шел с большим успехом в Сайгоне (Вьетнам) одновременно в трех кинозалах.

О фильмах «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингисхана» В. Пудовкин предпочитал говорить вместе, «потому что они,— пишет он в своей биографии, — составляют цельный и законченный этап

воспоминаний о моей творческой жизни, о моих вкусах и стремлениях...»

Герои этих трех кинокартин В. Пудовкина — Ниловна, Иван и Баир — проходят один и тот же путь развития, они сходны между собой по своему духовному облику. Все они представляют собой рядовых людей, подхваченных волнами революции. Прозрение, принятие революции и активное участие в ней являются кульминационным пунктом, высшей точкой развития их образов. К этому высшему пункту и стянуты все драматургические нити каждого из произведений. Именно эта тема прозрения послужила тогда основой многих картин, посвященных революции.

«В первые годы молодой советской государственности, — пишет В. Пудовкин,— все мы особенно взволнованно жили ее широкими, обобщающими идеями».

Историческая заслуга В. Пудовкина перед советской кинематографией состоит в том, что он одним из первых среди деятелей кино горячо откликнулся на призыв партии бороться за высокоидейное, народное, реалистическое киноискусство. Его кинокартины о простых людях — «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана» — вместе с фильмами других мастеров, пионеров советского киноискусства, положили начало социалистическому реализму в кино.

Борьбу за идейность киноискусства и ясность кинематографической формы Пудовкин вел не только в художественной практике, но и в теории и критике, где борьба эта была не менее острой. В те годы появились теоретики, которые судили об искусстве с позиций реакционных буржуазных эстетических «учений», рассматривая кино не как средство правдивого отражения действительности, а как возможность создавать иллюзорный, нереальный мир посредством монтажа, смены отдельных заснятых кадров.

И здесь, в области теории, уже в первых работах В. Пудовкин выступает сторонником и последователем реализма. В статье «Время в кинематографе», помещенной в журнале «Кино» в 1923 году, В. Пудовкин подчеркивает, что хаос, нагромождение приемов не может характеризовать искусство с лучшей стороны, «ибо только порядок обусловливает истинную творимую форму, а только такая форма впечатляет в плане высокого искусства».

В последующих работах он подходит к определению специфики кинематографа и характеризует его основные выразительные средства.

Кино, так же как и театр, относится, по мнению В. Пудовкина, к числу пространственно-временных искусств, поскольку построение «киновещи развивается как по категории пространства, так и по категории времени». В книге «Кинорежиссер и киноматериал» В. Пудовкин обращает внимание на тот факт, что кинематограф имеет возможность шире охватить любое трактуемое им событие, чем это способен сделать театр. «Можно было бы сказать, что кинематограф как бы стремится заставить

зрителя выйти из пределов обычного человеческого восприятия. С одной стороны, он позволяет ему с неимоверной внимательностью заострять его, сосредоточиваясь целиком на мельчайшей детали, с другой стороны, он позволяет связать в почти одновременное восприятие события, происходящие в Москве, и связанные с ними происшествия в Америке».

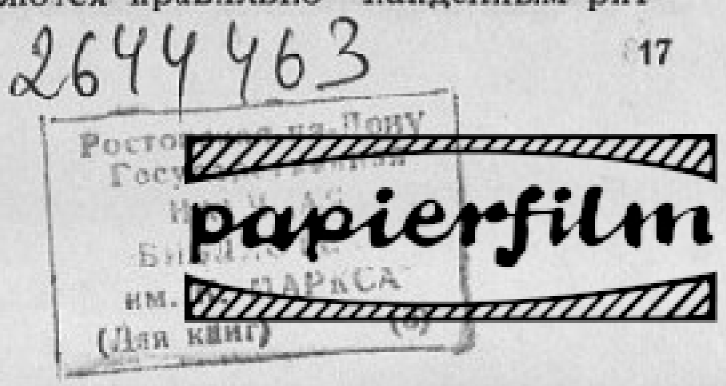
Кинематограф обладает замечательной способностью непосредственного показа, непосредственной передачи зрителю любого явления действительности. «По богатству этих возможностей кино приближается к литературе, становясь тем самым искусством исключительным по возможной мощи своего воздействия». Если широкий охват действительности сближает кинематограф с литературным романом, то наличие чувственного, зримого, наглядного образа делает кино наиболее эффективно действующим, доходчивым, позволяет ему справляться с задачами, подчас неодолимыми для литературы.

Кино является искусством синтетическим. Пудовкин выступает против ошибочного толкования этого синтеза как суммарного, механического объединения различных видов искусств. На самом деле киноискусство есть особого качества сплав, в состав которого входят элементы живописи, музыки, театра, литературы. Но ни один из них не может оставаться самостоятельным компонентом, сохранившим полностью все признаки своего искусства. Каждое из этих искусств как бы расплавляется в кинофильме, органически входит в его ткань.

Особенно следует остановиться на разделе книги, посвященном монтажу. Для всех сейчас ясно, что монтаж должен быть подчинен логике развития сюжета и действия в фильме, задаче более наглядного раскрытия идеи кинопроизведения. Но в начальные годы развития советского кино некоторые режиссеры на монтаж смотрели иначе. Нередко ему придавался самодовлеющий характер; считали важным не то, что заснято на пленку, а только то, что получается из сопоставления отснятых кусков в монтаже. По сути дела, вся творческая работа этих режиссеров над фильмом сводилась к монтажу. И, хотя Пудовкин в своих ранних выступлениях несколько преувеличивал роль монтажа в творчестве режиссера, он одним из первых дал толкование монтажу как средству, служащему реалистическому отображению действительности.

Сам заголовок раздела его книги — «Монтаж — логика кинематографического анализа» — говорит о том, что В. Пудовкин рассматривал монтаж как средство отражения реального мира. Он указывает, что «всякое явление протекает не только в пространстве, но и во времени, и, подобно тому как было создано последовательностью выбранных кусков экранное пространство, должно быть создано и экранное время, слитое из элементов реального».

Монтаж должен выражать последовательное развитие событий. Достоинства монтажа во многом определяются правильно найденным рит-



мом, а, в свою очередь, «ритм зависит от относительной длины кусков, длина же кусков находится в органической зависимости от содержания каждого отдельного куска». Выступая против фетишизации монтажа, формалистического его толкования, В. Пудовкин вместе с тем придает ему большое значение как важному выразительному средству киноискусства.

К вопросу монтажа он возвращается неоднократно в ряде своих работ. В книге о киносценарии, полемизируя с формалистами, он указывает на то, что монтаж не может быть безразличным к содержанию, что он есть «мощное средство впечатления и поэтому овладение им и его законами является необходимым всякому кинематографическому производственнику». Но роль монтажа в кино Пудовкин видит не только в последовательной передаче развития сюжета, не только в показе действий, происходящих одновременно в разных местах. Монтаж делает автора фильма активным наблюдателем жизни, при помощи монтажа создается возможность путем определенных противопоставлений заснятых кадров управлять вниманием зрителя, наталкивать его на сравнения, обобщения, выражать отношение автора к изображаемому материалу. Монтаж есть «развиваемый киноискусством метод выявления и живого показа всех от поверхностных до самых глубоких связей, существующих в реальной действительности», — писал Пудовкин и считал, что монтаж неотделим от авторской мысли, «мысли анализирующей, мысли критической, мысли синтезирующей, объединяющей и обобщающей».

К сожалению, в последнее время богатые возможности монтажа используются крайне недостаточно. Произошла остановка в развитии монтажных приемов. В. Пудовкин, до конца своих дней боровшийся за обогащение выразительных средств киноискусства, видел причину этого в некоторой театрализации кино, особенно заметной в послевоенных фильмах, где «мысли автора раскрывают чисто театральным методом. Главным образом говорят, обо всем рассказывают и мало показывают».

В непосредственную связь с монтажем Пудовкин ставит вопрос о роли детали, которая в кинематографе может усиливать эмоциональность восприятия, вызывать у зрителей определенные ассоциации.

Кинорежиссер может концентрировать во времени развитие событий, движение человека, при помощи смены планов фиксировать внимание зрителя на тех или иных важных явлениях, моментах сцены, эпизода, лицах персонажей. «Аппарат, управляемый режиссером, берет на себя обязанность выбрасывать лишнее, вести внимание зрителя так, чтобы он смотрел только на то, что важно, только на то, что характерно».

Сам Пудовкин блестяще и тонко использовал деталь. Ярким примером тому может служить фильм «Мать», в частности сцена, когда Ниловна проводит ночь у тела убитого мужа. Тоскливая тишина тянущейся ночи подчеркивается каплями капающей из рукомойника воды, мерным и бесконечным покачиванием маятника стенных часов.

Также удачно обыграна в фильме «Потомок Чингис-хана» лужа по дороге в лагерь оккупационных войск. Английский солдат, ведущий монгола Баира на расстрел, аккуратно обходит лужу, а подавленный Баир шлепает по грязи, не замечая ее. Но на обратном пути английский солдат, удрученный тем, что ему пришлось стрелять в партизана, в такого же простого человека, как он, сам идет по луже. Когда же солдат получает указание офицера вернуть Баира, он с радостью бежит, надеясь, что, может быть, застанет его живым, и теперь снова не замечает лужи. Таким обыгрыванием деталей режиссер смог лаконично и вместе с тем выразительно передать душевное состояние действующих лиц.

Однако деталь может служить не только передаче внутреннего состояния героя, но и яркости обрисовки среды, в которой герой действует. Изображению среды фильма Пудовкин, как известно, придавал большое значение. Всякое действие должно быть погружено в среду, которая составляет колорит картины. «Эта среда, этот колорит, — писал он в разделе книги «Кинорежиссер и киноматериал», озаглавленном «Среда фильма», — не может и не должен быть передан одной объяснительной сценой или надписью, он должен всегда пронизывать картину или часть ее с начала до конца».

Кинематограф тем и замечателен, что он может показать на экране жизнь зримо и наглядно, во всей ее широте и натуральности. Среда — не украшательство фильма, а неотъемлемый элемент всякого реалистического произведения. Даже простой пейзаж, так часто встречающийся в кинофильмах, должен быть связан какой-то внутренней линией с развивающимся действием. Отстаивая эту точку зрения в своих теоретических работах, Пудовкин твердо придерживался ее на практике и был мастером изображения обстановки, в которой происходит действие фильма.

Вспомним, например, как передается атмосфера рабочего быта в первых кадрах фильма «Мать».

Вот на экране появляются низенькие домишки, тесно сбившиеся в две длинные ровные шеренги. Тусклый свет освещает грязную улицу. Аппарат переносит нас в комнату, где ютится семья слесаря Власова. Стенные часы с подвешенным вместо гирь утюгом, железный умывальник, постель, застланная лоскутным одеялом,— все это достаточно ярко характеризует убогость быта рабочего дореволюционных лет. И сцена, которая разыгрывается между отцом и матерью из-за часов, дает ясное представление зрителю о тяжелой жизни матери, судьбу которой разделяли тысячи жен рабочих царской России.

Мысли В. Пудовкина о роли среды в фильме, высказанные в книге, а также его творческая практика имеют, как нам кажется, особо актуальное значение для современной кинематографии. В ряде выпущенных за последнее время цветных фильмов можно наблюдать иллюстративно-описательное воспроизведение среды, окружающей действующих лиц, обста-

новки, пейзажей, которые часто бывают внутренне не связаны с развивающимся действием и не помогают эмоциональному восприятию идеи, а иногда даже отвлекают зрителя своей внешней красивостью от главного, основного. Между тем «...кинематограф,— указывает В. Пудовкин,— необычайно экономичен и остр в своей работе. В нем нет и не должно быть ничего лишнего. Безразличного фона не существует. Все должно быть собрано и устремлено к единой цели разрешения данной задачи. Ведь каждое действие, поскольку оно происходит в реальном мире, оно всегда связано какими-то общими условиями — характером среды».

К точному и экономному пользованию выразительными средствами Пудовкин призывает не только режиссеров, но и сценаристов. Одно из основных требований, которые он предъявляет к сценарию, — это требование ясности и композиционной цельности. Если тема изложена расплывчато, неопределенно, не служит стержнем сценария, то он обречен на неудачу. Если в сценарии отсутствует основная идея, так называемая «сверхзадача», определяющая собой смысл всех показываемых событий и поведения действующих лиц, то и персонажи будут нелепыми и их поступки случайными и хаотичными.

В 20-е годы, годы увлечения так называемым режиссерским кинематографом и излишней гиперболизацией режиссерских средств, Пудовкин одним из первых среди мастеров советского кино высказывает мысль, что главенствующую роль в фильме играет его литературная основа — сценарий. Эту мысль он развивает в книге «Киносценарий», в которой касается принципов построения литературного и рабочего, то есть режиссерского сценария, а также в ряде статей, написанных в последующие годы. И если часть практических советов художника, касающихся создания немого сценария, устарела, то главные положения сохраняют свою актуальность и на сегодняшний день.

Так, например, Пудовкин обращается к сценаристам-литераторам с требованием самого пристального изучения природы кино, чтобы при написании оригинальных сценариев, а также при экранизации литературных произведений уже в самой литературной основе были учтены все специфические возможности и богатства выразительных средств кинематографа. Экранизация повестей, романов и рассказов, по мнению Пудовкина, не является механическим трудом кописта, а представляет собой полноценный труд художника. Сложность работы обусловливается различием самой природы литературы и кино, а также различием их художественных приемов. «Когда требуют, переделывая литературную вещь, механически перенести в сценарий всю сложность ее фабульной канвы, неизбежно впадают в безобразную область приемов формально сокращенного пересказа». Эта мысль Пудовкина, высказанная им в «Литературной газете» от 23 сентября 1932 года, представляет большой интерес и является поучительной для практики сценарного дела.

Конечно, требование концентрации, сжатия фабулы литературного произведения при переводе его на язык кинематографа не может быть понято как право на обеднение литературных образов. В свое время В. Пудовкин указывал на недостатки экранизации повести «Мать», где излишняя локализация сюжета несколько обеднила образы. Достоинства экранизации прежде всего определяются тем, насколько основная идея и ее образный строй нашли глубокое раскрытие в кинофильме, в форме, свойственной киноискусству, и только в этом случае кинокартина, созданная на основе того или иного литературного произведения, может представлять собой самостоятельную художественную ценность.

Говоря о принципах создания сценария, В. Пудовкин касается общих проблем эстетики социалистического реализма.

Режиссер резко выступает против натурализма в художественном творчестве. Натуралистические произведения, хотя и содержат подчас отдельные верные жизненные наблюдения, не могут служить подлинному познанию действительности.

Художник, который пытается в своем творчестве бескрыло копировать действительность, не вскрывая в отдельных явлениях жизни их внутренних связей, не осмысливая и не обобщая виденное им с позиций передового мировоззрения, не может создать подлинно боевое, целенаправленное, нужное народу художественное произведение. Вот почему Пудовкин писал: «Наш художник... прежде всего стремится к правде. Не к маленькой, индивидуальной, иногда только кажущейся «правоте», а к большой, объективной, рожденной и подтвержденной движением истории, конкретной правде, к которой стремится все лучшее, что есть в человечестве».

Более подробно разбирает Пудовкин этот вопрос в статье «Реализм, натурализм и «система» Станиславского». Натурализм выражается, по его мнению, не в том, что мастер кино «тщательно и точно воспроизводит какую-нибудь сторону действительного явления, и не в том, что он углубляется в мельчайшие его детали, а только в том, что он изображает это явление в целом неверно». Художник-реалист всегда стремится возможно глубже проникнуть в то или иное явление действительности, показать его подробнее, с проработкой мельчайших деталей. «Но всегда,— пишет В. Пудовкин,— его изображение будет подчинено, если можно так выразиться, «познавательной перспективе» — самое важное, самое характерное неизменно будет впереди, менее характерное или более случайное будет отдаляться».

Таким образом, В. Пудовкин выступает против простого описательства и фактографии в киноискусстве. На первый план в творчестве киносценариста, режиссера, актера он выдвигает мировоззрение, сознание художника, через которое преломляются факты действительности при отражении их на экране.

«Без мысли нет искусства». «Нет большого искусства без убежденности художника»,— говорит Пудовкин. Сила советского реалистического киноискусства в его высокой идейности, которая помогла завоевать ему мировую славу. «Не в особой одаренности отдельных художников было дело,— таланты есть повсюду, дело было в том, что в советских произведениях неизбежно присутствовал мощный, живой дух победившего пролетариата».

В таком заостренном внимании В. Пудовкина к идейному содержанию творчества мастеров кино, в его полемике с чуждыми марксистско-ленинской эстетике взглядами проявляется глубокая партийность в подходе художника к проблемам киноискусства. «Что требует от нас путь в искусстве, который мы называем социалистическим реализмом?» — спрашивает он. И сам отвечает: «Жадного накопления знаний, раскрывающих сущность философии и практики борющегося за новую жизнь человечества; жадного и непременно с личной заинтересованностью, наблюдения за живой действительностью, за реальной борьбой народных масс и, конечно,— что является решающим,— личного участия в этой борьбе».

Требования высокой идейности и глубокой партийности в оценке явлений действительности предъявлял Пудовкин к каждому произведению искусства. В статье по поводу фильма «Соловей-соловушко» Пудовкин писал: «Когда речь идет о больших партийных задачах, стоящих перед искусством, когда речь идет о помощи партии в ее колоссальной работе, то под содержанием произведения искусства нужно подразумевать не только то, что можно изложить словами, что вытекает из сюжета, из поведения и поступков действующих лиц. Нет. К содержанию относится также и то, каким образом формально разрешает режиссер все стоящие перед ним даже самые маленькие задачи. Это тоже входит в содержание картины, определяет степень партийности картины, определяет степень ее идейности».

Таким образом, В. Пудовкин не ограничивает требование партийности лишь областью содержания произведения искусств, а распространяет его и на форму, ибо какими бы высокими и значительными ни казались идеи и мысли, положенные в основу произведения, будучи облеченными в непонятную для народа или плоскую, примитивную форму, они потеряют свою силу. Такое произведение оставит зрителя безучастным к судьбе героев, не взволнует его и тем самым не выполнит своей воспитательной функции. Воспитательное же значение искусства огромно потому, как указывал М. Горький, что оно «действует одновременно и одинаково сильно на мысль и чувство» *.

Справедливо отмечая, что определяющим моментом художественного творчества является умение мастера путем отбора и заострения черт ха-

* М. Горький. Собр. соч., т. 25. М., 1953, стр. 484.

рактера создавать яркие типы, отражающие как положительные, так и отрицательные стороны действительности, Пудовкин приходит к выводу, что партийность самым непосредственным образом связана с художественным мастерством.

Проблему партийности искусства Пудовкин рассматривает в неразрывной связи с народностью его. Понимая партийность в киноискусстве прежде всего как сознательное посвящение художником своего творчества интересам народа, как сознательную борьбу художника средствами своего искусства за коммунистические идеалы, Пудовкин писал: «Великая честь и слава художнику, которому хотя бы частично удалось вобрать в свое создание о б щ и е мысли и чувства народа. Такой художник может справедливо гордиться настоящей творческой удачей».

Касаясь непосредственно самого творческого процесса создания фильма, В. Пудовкин считает отправным и решающим моментом личные жизненные наблюдения художника, тщательное изучение им действительности, без чего невозможно создать правдивую, реалистическую кинокартину.

В статье «Социалистическая деревня в кино» В. Пудовкин высказывает свои критические замечания о фильме С. Эйзенштейна «Старое и новое». Причину неудачи фильма он справедливо видит в том, что режиссер, имея общее знакомство с политикой партии в деревне, по существу, не знал жизни и быта села. Не имея живых наблюдений, живого ощущения материала, художник, естественно, не мог создать реалистическое произведение, которое воздействовало бы на чувства зрителя. «Живое противоречие,— пишет Пудовкин,— не было почерпнуто из жизни в его действенных, сложных, движущихся формах, а было заменено схоластически выдуманной системой внешне острых столкновений». Поэтому в фильме не оказалось живых характеров людей новой деревни. Кадры, показывающие трактор с прицепленным к нему десятком деревенских телег или артельный молочный сепаратор, лишь отвлеченно демонстрировали преимущества машинной техники и не могли взволновать зрителя, так как не становились элементами искусства.

Совсем по-иному был сделан фильм А. Довженко из жизни колхозной деревни — «Земля», о котором также говорится в статье. Здесь в центре произведения поставлен человек. С большой любовью и страстностью рисует художник своих героев. Этот фильм в свое время сыграл большую роль в развитии советского киноискусства, в обогащении его выразительных средств. И тем не менее нельзя не согласиться с В. Пудовкиным, считающим этот фильм несколько абстрактным в решении основной темы и образов героев.

Некоторая абстрактность была присуща в период становления советской кинематографии многим мастерам кино и была несомненно связана с

их неправильным представлением об особенностях киноискусства как формы познания действительности. Режиссеры, находившиеся в то время под влиянием антиреалистической теории так называемого интеллектуального кино, пытались передать на экране те или иные идеи не через типизированные индивидуальные характеры, а посредством символов, метафор, отвлеченных обобщений. Пожалуй, наиболее наглядно это проявилось в фильме «Старое и новое».

Дань идеям интеллектуального кино отдал и сам В. Пудовкин в фильме «Очень хорошо живется» (1929). Но это заблуждение было вскоре им самим осознано и раскритиковано.

В статье «Социалистическая деревня и кино» В. Пудовкин обращает внимание также на один распространенный в то время порок — стремление представить образ крестьянина в виде некоего «меньшого брата». «Его рисуют с легкой снисходительностью, свысока, с некоторой даже добродушной насмешливостью, показывающей явное превосходство автора, а следовательно, и будущего зрителя. Эта снисходительность часто переходит в сюжетное наивничанье. Есть даже штампы таких сюсюкающих сюжетцев, вроде свадьбы юной колхозницы, приносящей в приданое ударную книжку».

Это замечание В. Пудовкина в какой-то части можно адресовать и к некоторым современным фильмам о колхозной деревне, в которых жизнь советских людей отражается поверхностно и примитивно. Тут есть и «сюжетное наивничанье» и «наличие штампов сюсюкающих сюжетцев», и элементы «легкой снисходительности» в изображении людей советской деревни.

В 1950 году В. Пудовкин сам задумал поставить фильм о людях колхозной деревни. Литературной основой своего фильма он избрал роман Г. Николаевой «Жатва». Художника привлекли в этом романе прежде всего яркие и цельные характеры советских людей, их жизнь, наполненная глубоким содержанием, и тот драматический конфликт между главными героями произведения — Василием и Авдотьей, который заставляет их жить в романе «страшно напряженной внутренней жизнью».

Свой замысел постановки фильма В. Пудовкин излагает в статье «О драматизме событий и личной судьбе героев», помещенной в настоящем сборнике. Эта статья интересна тем, что она как бы вводит читателя в лабораторию мастера, раскрывает его творческий метод и одновременно затрагивает важные теоретические проблемы.

Это, во-первых, вопрос о том, как впечатляюще передать на экране человеческие образы, в которых органически сочетаются личные и общественные интересы. Даже хорошо сделанная мелодрама, подчеркивает Пудовкин, не имеет никакой цены, «если личная драма людей не будет тесно связана с их общественной жизнью».

Во-вторых, это требование полного слияния идеи, составляющей живую душу кинопроизведения, с художественной формой. Здесь В. Пудовкин выступает против риторики и иллюстративности в искусстве, которые неизбежно снижают силу его эмоционального воздействия на зрителя и тем самым ослабляют воспитательную роль, но которые за последнее время довольно часто проявляются в ряде наших фильмов.

Правда, В. Пудовкину не удалось полностью воплотить свой творческий замысел при экранизации романа «Жатва». Драматургически неровный сценарий с привнесенной в него надуманной «проблемой соосности», носящей чисто технологический характер, не дал возможности воплотить с одинаковой силой убедительности все образы фильма. Особенно не повезло второстепенным персонажам. Усилия режиссера и актеров, стремившихся создать в фильме индивидуальные характеры работников МТС, не принесли ожидаемых результатов. Однако отдельные недостатки фильма «Возвращение Василия Бортникова» не снимают достоинств картины, в которой отчетливо видно высокое кинематографическое мастерство замечательного режиссера. Созданные в фильме образы председателя колхоза Василия Бортникова и передовой колхозницы Авдотьи могут быть отнесены к числу наиболее удачных в послевоенной кинематографии.

В работе над своей последней картиной В. Пудовкин остался верен своему творческому принципу: его внимание было направлено прежде всего на глубокое раскрытие духовного мира советского человека. Среда, окружающая героев фильма, бытовые зарисовки, пейзажи — все строго подчинено раскрытию смысла поступков людей, а через них и идеи произведения.

Этого принципа придерживался В. Пудовкин при постановке как фильмов на современные темы, так и исторических картин, которые занимали большое место в его творческой биографии.

Своим опытом постановки исторических кинофильмов «Суворов» и «Минин и Пожарский» В. Пудовкин делится в некоторых печатных и устных выступлениях. В статье «Фильм о великом русском народе» он отмечал трудности, которые встают перед режиссером при постановке исторического фильма, когда постановщик вынужден опираться не на виденное и пережитое им самим, а на исторические материалы.

Пудовкин указывал, что героем исторического фильма, так же как и исторического романа, должен быть народ, характерные черты, устремления и судьбы которого раскрываются через образы исторических личностей, через исторические события. Удачное осуществление этого принципа мы видим в фильме «Минин и Пожарский». Здесь интерес художника к личностям Минина и Пожарского не носит самодовлеющего характера, а связан прежде всего с тем, насколько их деятельность отвечает патриотическим стремлениям народа, насколько полно они аккуму-

лируют в себе его настроения. Вместе с тем Пудовкин понимал, что ограничиться показом руководителей борьбы русского народа против интервенции, не показав самого народа, его рядовых представителей, — нельзя. И он уделяет максимум внимания их характеристике. Особенно ярко обрисован в картине образ крепостного крестьянина Романа, которому в сюжете фильма отведена большая действенная роль.

Несколько иначе, чем «Минин и Пожарский», построен фильм «Суворов». Главные усилия художника направлены здесь на создание образа Суворова, этого «архирусского генерала», подвиги которого являются образцом воинской чести и славы.

Не всегда удавалось Пудовкину последовательно воплощать принцип народности при решении исторической темы на экране. Создавая фильм о Нахимове, он вместе со сценаристом увлекся характеристикой частных моментов в жизни замечательного русского адмирала, неверно полагая, что в показе Нахимова прежде всего как человека простого, чуткого и общительного лежит ключ к раскрытию темы фильма — значения деятельности Нахимова для России. «Получился фильм не о Нахимове, а о балах и танцах с эпизодами из жизни Нахимова», как было отмечено в постановлении ЦК партии «О кинофильме «Большая жизнь».

Воинское новаторство выдающегося адмирала, то есть самое важное в его жизни, чем он прежде всего и дорог народу, оказалось отодвинутым на второй план. «В результате из фильма выпали такие важные исторические факты, что русские были в Синопе и что в Синопском бою была взята в плен целая группа турецких адмиралов во главе с командующим».

Критику, которая была дана в постановлении ЦК, Пудовкин воспринял по-большевистски и коренным образом переработал картину, создав в итоге крупное патриотическое произведение о великом русском флотоводце.

* * *

Одну из самых сильных сторон режиссерского мастерства В. Пудовкина составляет работа с актером. Придавая огромное значение актерской выразительности в фильме, режиссер много и успешно работал по теоретическому обобщению опыта актерского мастерства в киноискусстве.

В ряде своих печатных работ, которые помещены в сборнике, В. Пудовкин доказывал, что сила актерской выразительности в кино основана не на механической тренировке и внешних типажных данных, а на художественном перевоплощении актера, на глубокой передаче внутреннего содержания образа, духовного мира героя. Привлекая к работе в своих фильмах актеров, воспитанных по «системе» Станиславского, режиссер на практике убедительно показал, что природа актерского творчества в театре и кино едина. К актеру кино, так же как и к актеру театра, предъ-

является требование быть правдивым, естественным и искренним в своем поведении на съемочной или сценической площадке.

Правда, актер, пришедший в кино, вынужден отказаться в своей игре от некоторой театральной условности: от форсированного голоса, от подчеркнутого широкого жеста, резкой мимики, грубого грима, одним словом, — от всего того, что является правдивым лишь на театральной сцене и необходимо для того, чтобы быть выразительным, быть увиденным и услышанным с большого расстояния, разделяющего зрителя и актера в театральном зале.

Актер на киносъемочной площадке может передать ту же полноту и искренность переживаний героя, не форсируя голоса, пользуясь более скупыми сдержанными жестами, а местами — лишь самыми тонкими мимическими движениями.

В немом кинематографе была достигнута замечательная выразительность актерского жеста и мимики. С приходом звука перед режиссерами и актерами встала серьезная задача — нужно было найти верное сочетание живого слова с тем богатством внешних актерских выразительных средств, которое было накоплено за годы немого кино. Успешное решение этой задачи зависело в первую очередь от верного понимания ведущей роли актера, создающего человеческий образ, которому должны быть подчинены все элементы экранной выразительности. Уже в первый период звукового кино Пудовкин последовательно отстаивал эти позиции.

И хотя с приходом звука в кино на первый план выступало слово, при помощи которого актер выражал мысли и чувства героя, Пудовкин считал, что внешние действия, внешняя выразительность, жест и мимика не утрачивают своего значения, поскольку кино прежде всего искусство зрелищное. Главным же в творчестве актера, как и любого художника, оставалось уяснение идейной сущности произведения — первое и важнейшее условие успеха. Нельзя найти убедительный внешний рисунок образа, если не найдена его внутренняя характеристика. Однако путь от верного представления сущности образа до конкретного его воплощения представляет наибольшую трудность в творчестве актера. С чего же нужно начать — с внутреннего или внешнего, на что опереться, чтобы актерская задача не только была осмыслена, освоена, но и превращена в определенное актерское поведение, чтобы актер смог подчинить свои чувства логике развития чувств изображаемого им героя?

Все эти важные вопросы находят освещение в работах В. Пудовкина, написанных им за последние двадцать лет.

В книге «Актер в фильме», напечатанной в 1934 году, в самом начале звукового кино, В. Пудовкин решительно выступал против представления об актере кино, как «натурщике». В. Пудовкин настаивает на том, что «процесс борьбы за целостность, жизненную органичность создаваемого образа определяет собой сущность техники актера» как в кино, так и в

театре. Этот процесс связан с поисками актером так называемого сквозного действия роли, помогающего ему жить в образе от начала до конца пьесы или кинофильма.

В 1938 году в статье «О внутреннем и внешнем воспитании актера» Пудовкин освещает вопрос о сущности и значении физических движений в актерском творчестве. Но здесь режиссер несколько преувеличивает роль жестов, утверждая, будто у человека жест всегда предшествует слову. Он приходит к выводу, что внешнее — жест, движение, походка, мимика — не может быть найдено без внутреннего и вместе с тем «это внутреннее не может быть с настоящей полнотой раскрыто, укреплено и развито без найденного внешнего».

Этот вывод является неточным. В таком виде он выражает не диалектическое единство между внешним и внутренним, означающим форму и содержание, а нечто вроде механического равновесия между ними, при котором оба эти компонента выступают равнозначащими. В действительности же между формой и содержанием искусства существует такое единство, при котором первенствующая, определяющая роль принадлежит содержанию. Позднее В. Пудовкин понял это и в своей статье, посвященной применению «системы» Станиславского в кино, нашел правильное решение проблемы соотношения внутреннего и внешнего. «Разрешение физической задачи, — указывает он, — является как бы завершением внутреннего процесса, родившегося в человеке, и должно быть органически включено в цельность жизни актера в роли. «Физическое действие» следует определить как целеустремленный поступок человека, движимого мыслью и чувством».

Известно, что в свое время формалисты, так называемые «новаторы», считали, что «система» Станиславского неприменима в работе с актером кино, поскольку ему якобы не нужно искусство перевоплощения, а достаточно лишь умения выразительно позировать перед киноаппаратом. Мотивировалось это тем, что киносъемка производится короткими кусками, очередность съемок эпизодов определяется обычно не временной последовательностью развития сюжета, а техническими моментами: временем съемок натуры, целесообразностью использования павильонов и другими подобного рода обстоятельствами. Все это якобы неизбежно дробит цельность поведения актера, разрывает создаваемую им непрерывную линию развития внутренней жизни героя.

Пудовкин, опираясь на собственный опыт работы с актером, сумел убедительно доказать в своих статьях, что «система» Станиславского не только применима в кино, но без ее освоения актерами и режиссерами немыслимо совершенствование киномастерства, немыслимо овладение методом социалистического реализма.

Искренность и правдивость, отличающие актеров, владеющих «системой» Станиславского, необходимы в киноискусстве в еще большей сте-

пени, чем в театре, ибо киноаппарат приближает актера к зрителю, дает возможность последнему рассмотреть все тонкости выражения человеческих чувств — игру глаз, скрытую улыбку, едва уловимое движение руки и т. д.

Художественная правда актерской игры в кино по форме своей чрезвычайно близко стоит к правде реальной жизни. Что же касается порядка киносъемок, который часто не соответствует логическому развитию сюжета, то он, конечно, несколько усложняет работу актера в кино. Актеру каждый раз приходится мысленно связывать свое внутреннее состояние, поведение с предшествующими и последующими кусками роли, добиваясь цельности и логичности в развитии образа. Однако, как показывает Пудовкин, существование этих условий, трудных для актера, не отрицает, а, наоборот, лишний раз доказывает необходимость применения в кино «системы» Станиславского. Опираясь на нее, актер и режиссер кино могут находить, сохранять и укреплять внутреннюю линию развития образа, делающую любой момент поведения актера перед аппаратом неразрывной частью единого целого.

«Для этих жестких условий работы, — говорит Пудовкин, — условий гораздо более жестких, чем в театре, практическая часть «системы» Станиславского незаменима и драгоценна».

Отмечая огромное значение для кино «системы» Станиславского, В. Пудовкин вместе с тем указывает, что ее применение в кинематографе должно заключаться не в прямом заимствовании результатов, достигнутых в области театра, а «в дальнейшем ее развитии в новых технических условиях — более сложных и богатых». Этот свой тезис режиссер повседневно осуществлял на практике.

* * *

В работах В. Пудовкина, написанных в последние годы жизни, освещены важнейшие проблемы истории советской кинематографии.

В литературе 30-х годов нередко можно было встретить утверждение, что советское киноискусство возникло «на пустом месте», что оно не имеет национальных традиций, не связано с русской классической литературой и театром. Пудовкин резко выступает против этих ошибочных утверждений, возникших на основе поверхностного представления о сложном процессе формирования нового вида искусства. Анализируя первые удачные советские фильмы, он вскрывает их органичную связь с русской литературой и искусством.

В статьях «Его призыв» и «Об основных этапах развития советского кино» Пудовкин подчеркивал и другую сторону в развитии нашей кинематографии — ее непременную тесную связь с современностью. «Развитие советского киноискусства,— пишет Пудовкин,— неотделимо от

истории Советского государства... Творческая победа художника всегда обусловливается степенью его органического слияния с жизнью своего народа». Сама жизнь является благодатной почвой для советского киноискусства, которое развивалось и крепло вместе с утверждением и формированием новой жизни, новых характеров советских людей, под влиянием и при повседневном внимании Коммунистической партии Советского Союза.

«Передовые формы общественной жизни неизбежно,— пишет режиссер в статье «Его призыв», — рождают внутри себя и передовые формы реалистического искусства, всегда, повторяю, связанного с живой действительностью».

Однако укрепление связей советских художников с народом, его жизнью, его интересами и запросами, формирование в их творчестве метода социалистического реализма происходило не сразу. Понадобились годы, чтобы научиться обобщать факты действительности с позиций марксистско-ленинского мировоззрения, преодолеть дурные традиции прошлого. В этой же статье Пудовкин рассказывает о том, как с освоением современной тематики зарождался реализм в творчестве Я. Протазанова, одного из пионеров дореволюционной и советской кинематографии.

В послевоенный период В. Пудовкин выступает также с рядом публицистических и критических статей. В них отразился растущий протест советского народа и прогрессивных сил всех стран мира против поджигателей новой войны. В открытом письме работникам искусств США он со всей свойственной ему страстностью выразил тревогу художника-коммуниста за судьбы рядовых людей и призвал деятелей искусств Америки сказать свое слово по самому острому вопросу, волнующему сейчас все человечество, отобразить в своих произведениях силу и мощь всенародного движения в защиту мира.

«Только мощный фронт народа, который скажет войне «нет», только единодушие миллионов способно предотвратить катастрофу. И в этом благородном деле, — говорит Пудовкин, — великая роль принадлежит вам — мастера культуры, вам — люди искусства».

Такой же страстностью и кровной заинтересованностью в счастье человека проникнуты его статьи и заметки, написанные под живым впечатлением от пребывания в Лондоне и Варшаве, в Каннах и Риме, в Праге и Париже как участника Второго конгресса сторонников мира, международных кинофестивалей и встреч с деятелями искусства зарубежных стран.

Протестуя против лжи и обмана, против киноискусства упадочного, реакционного, он прославляет правдивое, реалистическое и гуманное киноискусство. В своем выступлении на заседании киносекции ВОКС, помещенном в настоящем сборнике под заголовком «Смешно и трогательно до слез», Пудовкин с глубоким проникновением в сущность творчества за-

мечательного мастера киноискусства Чарли Чаплина раскрывает его прогрессивную роль, причины мирового успеха его фильмов. Он называет Чарли Чаплина властелином сердец.

«Чаплин,— говорит Пудовкин,— всегда был и остается художником искренним и чрезвычайно органическим в своем развитии. От примитивных комедий, в которых смысл протеста против установившегося общественного быта едва различался, он дошел до ясной направленности своих ударов в картине «Новые времена».

В статье об индийском фильме «Обездоленные» В. Пудовкин раскрывает причины появления этого кинопроизведения, связанные с ростом национального самосознания индийского народа. Он указывает на рост индийской художественной интеллигенции и укрепление прогрессивных сил киноискусства.

С тех пор как была написана эта статья, прошло немногим больше трех лет. За это время советский зритель убедился в том, что Пудовкин был прав. Кинокартина «Обездоленные» явилась лишь первой ласточкой расцвета и могучего роста национального индийского киноискусства. На фестивале индийских фильмов, проходившем у нас в 1954 году, советский зритель восторженно принимал картину «Два бигха земли», в которой правдиво и безыскусственно рассказана социальная драма индийского крестьянина. С большим успехом по экранам нашей страны прошли фильмы «Ураган» и «Бродяга». Эти картины отражают жизнь, которая далека от нашей советской действительности, но они волнуют нас правдивостью, яркостью художественных образов, утверждающих любовь к народу, его право на счастье.

Глубоким уважением и любовью к индийскому народу, его богатой древней культуре и искусству проникнуты путевые заметки Пудовкина об Индии, которые помещены в настоящем сборнике. Они знакомят нас с природой Индии, жизнью и бытом дружественного нам народа.

Нельзя не упомянуть статьи Пудовкина «В музеях Рима и Флоренции». Эти музеи он посетил в 1951 году по пути в Индию. Статья написана с большим темпераментом, горячей взволнованностью и пониманием искусства великих мастеров итальянского Возрождения. С поразительной яркостью и глубиной анализирует он творения Микельанджело, восхищаясь их немеркнущей красотой и жизненной правдивостью.

Пристально, с большим интересом следил Пудовкин за развитием искусства стран народной демократии. Из своих многочисленных зарубежных поездок он возвращался всегда полным ценных впечатлений, которыми охотно делился со своими коллегами и с широкими читателями. Он радовался каждому новому успеху зарубежных друзей, старался помочь советом в их творческой работе. Вместе со всеми советскими людьми Пудовкин ратовал за укрепление нерушимой дружбы между народами мира.

* * *

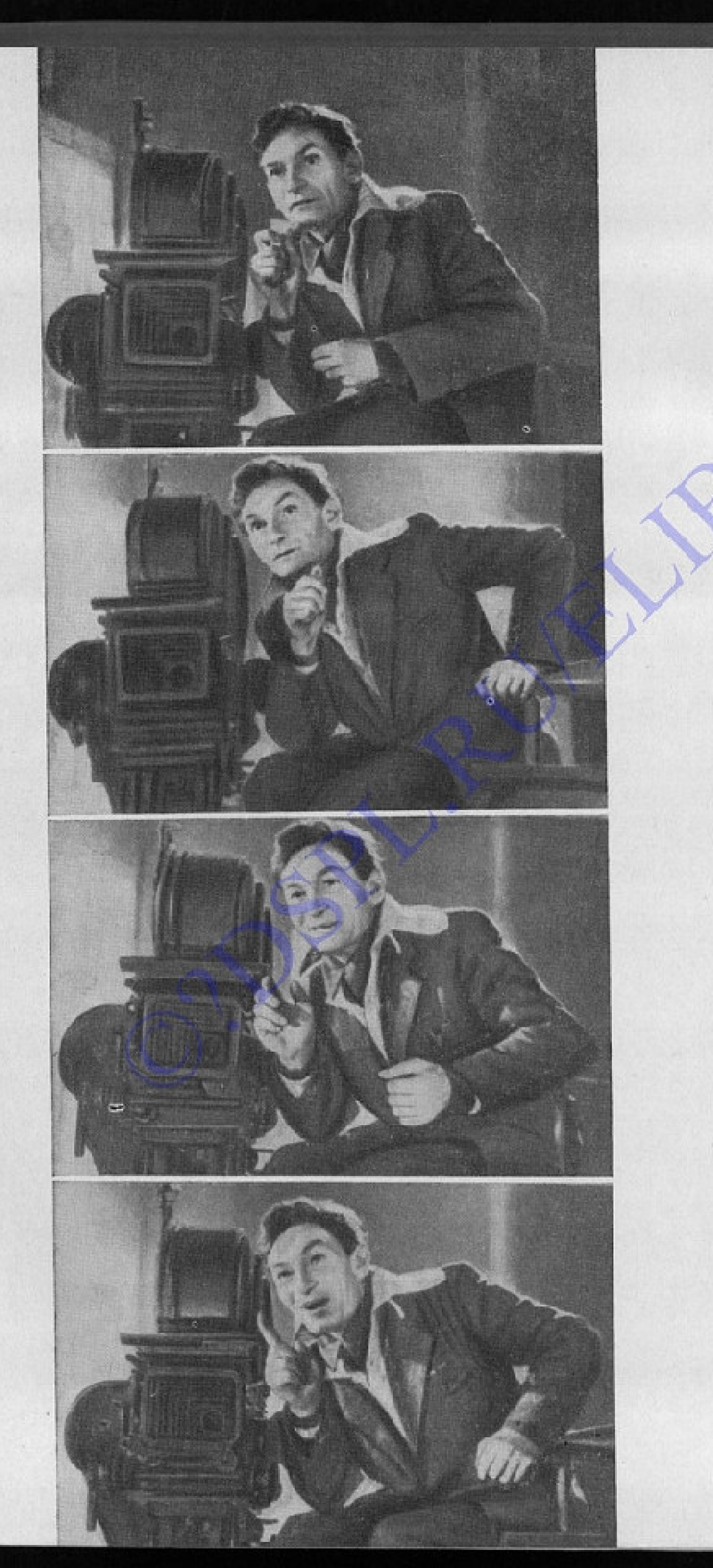
Восстанавливая в памяти весь творческий путь В. И. Пудовкина, перечитывая его книги и статьи, начинаешь по-настоящему осознавать, как велика роль этого талантливого, умного художника, кристально честного и страстного человека в создании советского кино и в теоретическом обобщении опыта киноискусства.

Он был пламенным патриотом своей Родины, замечательным мастером-реалистом, настоящим художником-коммунистом.

Влияние творчества В. Пудовкина простирается далеко за пределы нашей Родины. Его испытывают мастера кино стран народной демократии и прогрессивные кинодеятели буржуазных государств. Он много сделал для культурного сближения работников науки и искусства всего мира.

Сборник теоретических и критических работ В. Пудовкина даст возможность широкому кругу читателей хотя бы частично ознакомиться с его культурным наследством, являющимся важным вкладом в теорию и историю кино.

А. Грошев



К ЕДИНОЙ ЦЕЛИ

В дни двадцатилетия советского киноискусства хочется думать о главном — о цели, к которой мы все стремимся.

Сплоченность, единение, целеустремленность — великие силы, обеспечивающие всякую победу коллектива. Ясность и понятность цели — необходимое условие для того, чтобы победное движение вперед было осуществлено в действительности. История Коммунистической партии дает нам конкретный пример такого сплоченного движения к ясной цели. Оно привело к величайшей победе в истории человечества, к победе социализма в нашей стране.

Перед нами широкий и далекий путь в будущее. Каждый день открывает новые и новые задачи. Крепче сплоченность! Глубже единение! Яснее ближайшую цель! Эти условия, делающие непреодолимой волю коллектива, действительны и необходимы на каждом участке нашей многообразной общественной жизни. Они необходимы и в искусстве — в этом могучем средстве общения между людьми.

Искусство — своеобразная форма общения. Художник вкладывает в произведение не только свои мысли, знания, но и всю полноту до глубины взволнованных и обостренных чувств. Он заставляет других людей яснее видеть, острее слышать, любить, ненавидеть, плакать, смеяться и через все это узнавать, понимать, делать выводы.

Художник заставляет людей в самом буквальном смысле слова «переживать» его произведение, как переживают люди реальные события своей личной жизни. В этом своеобразная мощь общественного воздействия искусства. В этом огромное политическое его значение.

Наша страна кипит в борьбе и работе, люди изменяют действительность, строят новую жизнь. Путь искусства, который включает художника в эту мощную коллективную деятельность, который направляет его к общей цели, мы называем социалистическим реализмом. Это

путь сплоченного единства с обществом в его движении к общей, ясной цели — строительству и укреплению социализма.

Социалистический реализм — не догма, не собрание рецептов для изготовления добротных произведений искусства. Это — путь развития, очень простой и ясный в своем направлении и очень сложный в своем постоянно изменяющемся и расширяющемся содержании.

Художник, как и всякий человек, не может перестать быть индивидуальностью со множеством особенностей, отличающих его от других людей. Его личное восприятие жизненных явлений может быть остро своеобразным. Он может быть нежнейшим лириком или полным иронии юмористом, суровым бытописателем или мечтательным фантастом. Чем полнее и искреннее его творчество, тем бо́льшим художником он будет. Чем непосредственнее, чем смелее он будет брать из жизни все важное и интересное, тем ближе он будет к настоящему большому искусству. Есть, правда, большая разница между тем, что человеку кажется интересным и важным, когда он чувствует себя наедине с самим собою, изолированным от общества, погруженным в мир личных, субъективных ощущений, и тем, что человек считает важным и интересным, когда он чувствует себя частью коллектива, объединенным с ним единством интересов и цели.

В первом случае перед художником открывается путь ухода от живой действительности. Блуждание в безлюдной пустыне наедине с самим собою приводит к созданию особого «мира искусства», населенного бесчисленным количеством школ и направлений, враждующих между собою, но, в сущности, не мешающих друг другу.

На этом пути неизбежно будет расцветать пустая «форма» не потому, что художник будет сознательно ставить ее выше содержания, а просто потому, что содержание ему неоткуда взять, как только из самого себя. Оно убого, ограниченно, статично. Его примет и поймет прежде всего сам автор, а затем, может быть, ограниченный кружок людей, «особенности» которых случайно совпадут с «особенностями» автора. Для большинства останется только форма, может быть, сложная, затейливая, занятная, но и только. Большим понятиям бессмертия и красоты, порожденным великою любовью человечества к искусству, здесь нет места, потому что эти понятия принадлежат не личностям и не кружкам, а огромным общественным коллективам. Здесь их с успехом заменяют термины: изысканность и оригинальность.

Это страшный путь, на котором часто гибнут большие дарования! Это вместе с тем путь, который сознательно и упорно культивирует капиталистическое общество и столь же упорно отрицаем мы.

Наш художник идет по иному пути. Он прежде всего стремится к правде. Не к маленькой, индивидуальной, иногда только кажущейся «правде», а к большой, объективной, рожденной и подтвержденной движением истории конкретной правде, к которой стремится все лучшее, что

есть в человечестве. Наша страна идет в авангарде; она несет в себе эту большую правду, и наш художник питает ею свои произведения. Только она, эта правда, может быть залогом их красоты и бессмертия.

Жить полнотою этой правды не так просто, для этого мало лишь желания, увлечения и таланта. Нужно узнать и понять эту правду твердо, ясно, глубоко. Величайшие мастера искусства во все времена требовали от художника совершенного знания «природы». Леонардо да Винчи был крупным ученым. По статуям Микельанджело можно безошибочно изучать анатомию мышечного покрова человеческого тела. Мы требуем того же. Разница только в том, что «природа» раскрылась для нас глубже и шире. Мы знаем не только законы, управляющие жизнью отдельных организмов, мы знаем высшие законы, управляющие развитием человеческого общества.

Наши художники понимают, что знание правды не рождается из механического собирания «фактов» и «фактиков». Натурализм тем и страшен, что он толкает художника на точное и подробное изображение отдельных, лишь механически связанных между собою мелких и мельчайших «правд».

Только проникновение во внутреннюю связь событий, творческое выявление этой связи уводит художника от механического перечисления натуралистических «правд» и приводит его к воспроизведению большой правды действительной жизни, то есть приводит его к реализму.

Художник — не ученый. Сколько бы он ни изучал, ни наблюдал, — если его не посещает иногда внезапно, а иногда и равномерно взрыв мыслей и чувств, превращающий накопленные в нем знания в живые, движущиеся образы, — он не даст искусству ничего. Как бы ни пытались в свое время дискредитировать понятие вдохновения, оно живет и будет жить, как живет и будет жить понятие таланта. Но нельзя думать, что вдохновение есть нечто, обязательно порождающее высокое произведение искусства. Оно есть непременная способность всякого художника к огромной сосредоточенности воображения и только. Размеры этой способности определяют и художественный талант. Пушкин чудесно писал о вдохновении:

«Искать вдохновения всегда казалось мне смешной и нелепой причудою: вдохновения не сыщешь, оно само должно найти поэта...»

Что требует от нас путь в искусстве, который мы называем социалистическим реализмом? Жадного накопления знаний, раскрывающих сущность философии и практики борющегося за новую жизнь человечества; жадного, и непременно с личной заинтересованностью, наблюдения за живой действительностью, за реальной борьбой народных масс и, конечно, — что является решающим, — личного участия в этой борьбе.

Все это является необходимой подготовкой, вооружением себя к тому, что мы называем творческим процессом, когда раскаляется острая мысль художника и он со всею страстью и искренностью, на какую только способен, начинает создавать то, что нужно не только ему, но и всем, с кем он борется за общее дело.

Так рождается стиль социалистического реализма. Стиль этот, может быть, обнимает столько же жанров, сколько индивидуальностей в любом коллективе. Направление одно — содержание многообразно. Мне кажется, что уже сейчас можно привести, пусть не исчерпывающий, но ясный пример. «Александр Невский»[1], великолепный в своей живописности; стремительный, насквозь поэтический «Щорс»[2]; «Великий гражданин»[3], где со страстной настойчивостью большевика художник раскрывает подлость врага, и, наконец, «Учитель»[4], неожиданно показавший очаровательную лирику в новых отношениях между людьми, — в каждой из этих картин есть свои недостатки, но все они имеют одно общее достоинство: единство направления, единство цели. А цель эта — помогать средствами искусства строительству социализма. Это единство цели не умаляется разницей в жанре, в художественном почерке, ибо эта разница — лишь проявление творческой индивидуальности каждого из авторов.

В этом суть стиля социалистического реализма, к утверждению которого мы будем упорно идти в годы третьего десятилетия советского киноискусства.

1940 г.

О КИНОРЕЖИССУРЕ

КАК Я СТАЛ РЕЖИССЕРОМ

Великий Горький сказал: «Художник — это человек, который умеет разработать свои личные субъективные впечатления, найти в них общезначимое — объективное и который умеет дать своим представлениям свои формы». Это определение сущности истинного художника имеет огромное значение. Когда я оглядываюсь на свой путь в искусстве, я начинаю ясно понимать всю глубину и справедливость этих слов. Наблюдательность и стремление разобраться в своих впечатлениях, вероятно, свойственны мне от природы, и я не могу ни отдать себе отчета в их качестве, ни вспомнить, когда они у меня появились. А вот умение найти объективное и общезначимое в своих личных переживаниях, мыслях и создаваемых воображением образах давалось с трудом, и я хорошо помню все неудачи (их было гораздо больше, чем удач), помню все внутренние драмы, подчас очень тяжелые, и те усилия разума, воли и чувства, которые позволяли мне каждый раз выйти из неудачи обогащенным новым опытом и новыми силами для следующей постановки. Сейчас каждый из нас, вспоминая прошлое, видит, кто твердо, уверенно и всегда во-время помогал нам идти вперед по пути истинного искусства, не теряя ни бодрости, ни уверенности в будущем успехе. Творческая деятельность партии и ее вождей, неотделимая от роста общенародной культуры во всех ее областях, была для нас постоянной мощной воспитывающей и направляющей силой, помогавшей не только каждому из нас в отдельности, но и создавшей то, что мы называем теперь советской кинематографией — самым передовым в мире киноискусством. Все это относится к объективной оценке как сделанного мной, так и созданного моими товарищами. Переходя к рассказу о своей личной творческой биографии, естественно, хочется оставаться объективным. Но как только в воспоминаниях встает живой трепет надежд, сомнений, радостей и разочарований, связанных с каждой постановкой, понимаешь, что чересчур объективный рассказ будет

своеобразной ложью. Вот почему я предпочитаю рассматривать свой творческий путь не только со своих сегодняшних позиций, но стараясь восстановить давно прошедшие и непосредственные переживания в их тогдашнем виде, оставаясь при этом художником, который, по совести говоря, всегда бывает очень недостоверным критиком.

Родился я в Пензе в 1893 году. В ранней юности я отличался тем, что принято называть «разбросанностью». Страстные, но беспорядочные увлечения живописью, игрой на скрипке, астрономией и сочинением очень странных, похожих на философские диалоги, пьес комбинировались с довольно прочным (оставшимся у меня и до сих пор) влечением к физико-математическим наукам и с крайним отвращением к медицине, которая, по решению родителей, должна была стать основой будущей моей работы.

Я настоял на своем и поступил в университет не на медицинский, а на физико-математический факультет. Специальностью своей я избрал физическую химию — дисциплину, в те годы впервые пытавшуюся разрешить вопрос о строении вещества и выросшую теперь в мощную область исследования атомной структуры.

Я не бросал своих занятий живописью, музыкой и литературой. Эти занятия как-то хорошо уживались с учебой в университете. Теперь я понимаю, что столь разнородные увлечения объединяла неутолимая жажда к познанию новых, непредвиденных явлений. До сих пор ощущаю то радостное волнение, которое овладевало мною каждый раз, когда я сталкивался с чем бы то ни было, обещавшим новизну и неожиданность.

Помню, еще в гимназические мои годы, в 1910 году, земную орбиту пересекал путь кометы Галлея.

По расчету астрономов, встреча двух небесных тел была неизбежной. Все волновались. Москва готовилась к чему-то вроде «конца света». Беспокоились всерьез, так как было точно известно, что в комете имеется газ циан, убивающий все живое.

Грандиозные масштабы события предельно возбуждали и волновали меня. Именно завтра случится нечто, никогда не бывавшее ранее, о чем никто ничего определенного сказать не может. И я буду свидетелем.

Конечно, мои теперешние определения не совсем точно передают содержание давно прошедших переживаний. Все чувства и мысли были тогда смутны и неопределенны, но я знаю одно: стремление к новому, неожиданному и неисследованному было у меня всегда и осталось неизменным до сих пор. Именно это стремление тянуло меня к науке. Увлечение же искусством являлось естественной попыткой найти выражение для бродивших во мне мечтаний.

Когда я впервые столкнулся с кинематографом, он поразил меня своеобразием своих задач. Ни одно искусство не могло с ним сравниться. Я чувствовал это, вероятно, интуитивно, ибо новое мое увлечение было внезапным и очень сильным.

Бросив завод, где я работал химиком, я поступил в ученики к Л. В. Кулешову, молодому режиссеру, работы которого положили впоследствии начало советской кинематографии[1]. Пять лет я работал в группе Кулешова, выполняя буквально все задания, которые возможны в кинопроизводстве. Я писал сценарии, рисовал эскизы, строил декорации, играл маленькие и большие актерские роли, выполнял административные поручения, ставил отдельные сцены и, наконец, монтировал.

К этому же времени относится моя встреча с человеком, сыгравшим огромную роль в моей творческой жизни, — с Анной Николаевной Земцовой, теперь уже двадцать семь лет идущей рядом со мной как моя жена и самый близкий друг. Еще в начале двадцатых годов она писала о кинематографе как об искусстве, полном неоткрытых возможностей. Я со своей жаждой нового оказался для нее как бы реальной возможностью проверить на опыте свою интуицию. Она буквально заставила меня переменить работу ассистента, которую я не собирался бросать, на трудную, казавшуюся мне еще непосильной самостоятельную постановку картины. Она развивала и поддерживала во мне веру в себя, убеждала в правильности моих устремлений к реализму, настойчиво отрицая те формалистические уродства, которыми болела тогда значительная часть молодежи, работавшей в искусстве. Ей я обязан не только своими первыми самостоятельными шагами в режиссерской работе, но и многими из тех побед над собой, над своими ошибками и неудачами, в которых помощь и поддержка искреннего друга играют иной раз решающую роль.

В 1925 году я получил первую самостоятельную постановку. Это был фильм «Механика головного мозга», излагавший в популярной форме сущность учения и опытов И. П. Павлова. Снова столкнулся я с областью научного мышления, от которой отошел в свое время, но эта встреча не вызвала во мне противоречий. Киноаппарат со своим всюду проникающим глазом, возможностями монтажа, позволяющими склейкой кусков вскрывать связь между отдельными явлениями действительности, казались мне не только средством для описания уже проделанных экспериментов, но сами подсказывали возможности для новых самостоятельных опытов. Мне было ясно, что точность фиксации движений позволяет исследовать их гораздо глубже, чем простое наблюдение глазом. Я предложил профессору Фурсикову, бывшему моим консультантом, использовать в качестве точного безусловного рефлекса у человека сокращение зрачка, фиксируемое киноаппаратом, и он согласился.

Закончив картину, я понял, что возможности кинематографа для меня только начинают открываться. Встреча с наукой укрепила мою веру в искусство. Теперь я глубоко убежден, что эти две области человеческого познания связаны между собой гораздо теснее, чем об этом многие думают.

Следующими моими картинами были «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана» (1926—1928). Я предпочитаю говорить о них вместе, потому что они составляют цельный и законченный этап воспоминаний о моей творческой жизни, о моих вкусах и стремлениях, в значительной мере сохранившихся и теперь.

«Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» связаны с творчеством работавших со мной близких друзей моих — драматурга Н. Зархи [2] и режиссера М. Доллера [3]. Наши взаимоотношения в работе я определил бы словами: органическое слияние. Именно органическое, ибо сходство наше определялось глубоким совпадением мыслей и вкусов, именно слияние, ибо наша творческая связь никогда не приводила нас к взаимным компромиссам: то, что нравилось или не нравилось одному, в конце концов принималось или отвергалось остальными.

Споры и столкновения никогда не приводили к беспринципным уступкам, они постоянно заканчивались общим удовлетворением в результате найденного точного решения. Мы были беспощадны друг к другу, ибо каждый верил другому.

Первые три мои картины были немыми. Я и до сих пор считаю главной и далеко еще не использованной силой кинематографа зримый образ. Огромная сила немой картины была в человеке; в лице и глазах его зритель читал правду чувств, рождающих слово. Слово появлялось в надписи уже с неизбежной, точной интонацией, создаваемой самим зрителем. Немой кинематограф с поражающей и невозможной для театра ясностью раскрывал внутреннюю жизнь человека, показывая истоки слова в процессе его рождения. В немом кино, естественно, появился крупный план, которого так боятся и избегают сегодня.

Едва ли нужно возвращать в звуковой кинематограф приемы немого кино в том виде, в каком они существовали когда-то. Прекрасно, что мы имеем возможность слышать живое слово, огромна его сила. Но это не значит, что актерский диалог следует считать исчерпывающим средством передачи всего содержания режиссерского замысла. А именно так, к сожалению, обстоит дело сейчас в подавляющем большинстве картин, в том числе и в моих собственных.

Вместо того чтобы напряжением всех своих творческих сил развивать и использовать особые, мощные средства кино, открытые в немой его период, мы нередко сдаем все трудные позиции новых поисков и идем по проторенному пути прямого заимствования театральных навыков и приемов. Даже сугубо театральный прием словесного рассказа, описывающего события, вместо прямого показа их прочно угнездился в разговорных кинокартинах, все более и более забирающихся в построенные декорации и потому удаляющихся от широкого вйдения окружающего нас мира.

Помню, какое огромное значение имело для меня во время работы

над фильмом «Мать» все, что окружало жизнь и действия героев картины. Густая, едва просвеченная жалкими фонарями ночь в начале; весна, сверкающая грязь, блеск солнца, дрожащий на текущей повсюду воде, вскрывающаяся река с плывущими огромными льдинами и мощной их возней у каменных быков моста в финале — все это было не статическим «фоном» для актерского диалога, а реальной движущейся и развивающейся частью жизни героев картины. Мы не очень удачно называем ее «атмосферой». В театре актеры играют ее, пользуясь словом и получая некоторую помощь от декораций и света. В кино это огромная поэтическая сила. Именно это чувство неотделимости внутренней жизни человека от окружающего его мира дает реальную высоту поэтическому обобщению, необходимому в искусстве. «Вспомните «Медного всадника» — маленькую драму маленького человека, погруженного в бешеную стихию наводнения. Вспомните весь роман Евгения и Татьяны, нарастающий и расширяющийся вместе со сменой времен года, со сменой городов, усадеб и людей, окружающих героев «Онегина». В искусстве поэтический рассказ теряет сухую дидактичность отвлеченного очерка, он плывет, как живое существо, во времени и пространстве. Я не могу найти ни одной современной картины, где бы такое простое, такое близкое и такое неотделимое от жизни явление, как ночь, было так полно и глубоко слито с сюжетом, как в «Воскресении» Льва Толстого, в главе о молодом Нехлюдове. А ведь мы умеем это делать! Вспомните хотя бы украинскую ночь в «Земле» [4] А. Довженко.

«Мать» была для меня одновременно и поиском средств выражения поэтических обобщений и беспрерывным источником для открытия новых неожиданных богатств в окружающей меня жизни. Работая над сценарием, Н. Зархи взял из повести М. Горького великолепно написанные характеры главных героев. Сюжетную ткань он вынужден был сочинить заново, подчиняясь требованиям объема короткой кинокартины, а не большого романа-повести.

Таким образом, меня не стесняло обязательство точно воспроизвести ранее написанный текст; передо мной открылось широкое поле для самостоятельного творчества. Я впервые столкнулся с неисчерпаемым богатством человеческих лиц, их разные облики определялись разными профессиями и разными характерами.

У нас не было гримера, и мы с М. Доллером отыскивали для съемки таких людей, которые несли в себе все внутренние и внешние качества, необходимые данному персонажу картины. Тупой солдат тюремной стражи; женщина с ребенком, нежной утвердительной улыбкой отвечающая на вопрос: «Сын?»; председатель суда, похожий на каменную бабу; крестьянин в тюрьме, молча вспоминающий родную деревню, — все они, независимо от объема роли, ставили перед нами одинаково трудные задачи, требовавшие тщательных поисков и безошибочного выбора.

Впервые я открывал для себя секреты портрета (вероятно, давно известные мастерам живописи); отсюда, очевидно, родились те ракурсные съемки и тщательное композиционное расположение человека в кадре, которые потом отмечала критика в моих работах. Кулешовская школа воспитывала чуждую мне условную игру актера; в «Матери» я впервые погрузился в поиски доведенной до мельчайших деталей искренности в актерской игре. Где только возможно, я заменял «игру» естественной разрядкой; мимика немого кино давала для этого неисчерпаемые возможности.

С такой же твердостью, с какой я искал ясно выраженную правду в человеческом лице, пытался я найти выразительную правду и в окружающей человека природе.

Помню, как мы с оператором А. Головней [5] вставали в три часа утра, и, вооруженные аппаратом, бродили по окрестностям Москвы в поисках «рассвета». Мы нашли его на маленькой реке, со спокойной по-утреннему водой, над которой стоял еще не поднявшийся туман. Стреноженная лошадь медленно пила, низко наклонив с берега голову; от ее губ расходились плавные, мирные круги. Я очень радовался этой съемке, она была для меня очередным «открытием», которого я, конечно, никогда не смог бы предугадать в сценарии.

Такими открытиями была переполнена вся работа над моей первой картиной. Стремление к этим открытиям перешло и на следующие постановки.

В «Конце Санкт-Петербурга» вставали особые задачи. В первые годы молодой советской государственности все мы особенно взволнованно жили ее широкими обобщающими идеями. Эпический рассказ о крестьянском парне, вытесненном нуждой из деревни и пришедшем в столицу для того, чтобы стать сначала рабочим, потом солдатом, а в конце концов хозяином этой столицы, показался нам с Н. Зархи той темой, которая могла вместить в себя все волновавшие нас мысли и чувства.

В этой картине открылась для меня новая могучая возможность кино — показывать в слитном зрительном восприятии связь явлений не только для широкого поэтического описания, но и для раскрытия внутреннего смысла этой связи.

Монтируя биржу и фронт, я столкнулся как бы с живым ощущением диалектики, в которой тогда старательно разбирался. Работая с актером, я понял: для того, чтобы мой деревенский парень стал обобщенным представителем русского крестьянства, совсем не надо превращать его в ходячий символ, ему не надо ни условных фраз, ни условного поведения. Я попрежнему добивался простоты и искренности в игре, все более убеждаясь, что чем больше я найду живых, глубоко индивидуальных черт в характере, создаваемом актером, тем убедительнее и реальнее будет обобщение.

В надписях картины все время звучало обобщение («пензенские, новгородские, псковские!»), а на экране жил и действовал, занимаясь своими малыми делами, конкретный человек. Он не изображал «представителя народа», он не произнес ни одной фразы, звучащей, как общий лозунг. Все его поступки были связаны с глубоко индивидуальными, его собственными интересами, его столкновение с фабрикантом было вызвано только личной драмой. Даже в торжественном финале картины он не входил символическим победителем в Зимний дворец; аппарат как бы случайно увидел его среди многих раненых солдат и рабочих.

Картина завершалась великой победой класса, показанной в широких обобщенных эпизодах, а рассказ о судьбе героя, непосредственно связанного с победой, заканчивался простым примирением его с человеком, которого он ранее оскорбил, то есть опять-таки глубоко личным, частным событием.

Работая над «Концом Санкт-Петербурга», я окончательно убедился, что кино гораздо ближе к роману, чем к театральной драме. Поэтому многое в современных картинах кажется мне идущим мимо величайших возможностей киноискусства.

Третья картина, заканчивающая цикл моих первых работ, называлась «Потомок Чингис-хана», или «Буря над Азией», как переименовали ее за границей. О ней у меня сохранились самые радостные воспоминания. Я далек от того, чтобы называть ее самой удачной из моих постановок, но условия, в которых мне пришлось над нею работать, были действительно самыми удачными в моей творческой практике. Я поехал в новые, совершенно незнакомые мне места, я встретился с никогда не виданными мной людьми. У меня не было заранее придуманного подробного сценария, существовал только сюжетный план. Сценарий рос вместе с живыми наблюдениями, представляющими для меня постоянный острый интерес. Я помню, как, пересекая огромные плоскогорья Бурят-Монголии, мы то и дело останавливали автомобиль, чтобы сфотографировать внезапно поразившие нас виды: жанровые, бытовые картины, еще не зная даже, какое место займут они в будущем фильме.

Впоследствии Ромен Роллан, которому понравилась эта моя работа, говорил мне, что самым ценным в «Потомке Чингис-хана» для него была полнота ощущения никогда им не виданной страны и своеобразной жизни ее людей. Я с благодарностью храню в памяти его отзыв, как величайшую похвалу моей творческой удаче.

С «Потомком Чингис-хана» немое кино ушло для меня в прошлое. Появился звук, нужно было привыкнуть к нему, почувствовать себя таким же свободным в поисках формы для выражения мысли, каким я чувствовал себя, работая с подвижным и легким немым аппаратом.

Этот переход совершился не сразу. Задумав картину «Простой случай» как звуковую, я все же и в силу некоторой робости и в силу неко-

торых внешних обстоятельств снял ее как немую. Я хочу непременно остановиться на воспоминаниях об этой работе, несмотря на то, что гордиться в ней мне решительно нечем. Картина оказалась резкой неудачей. Сейчас мне совершенно ясно, почему. Во всех предыдущих картинах необходимое для истинного произведения искусства — общезначимое, важное и нужное для всех, было налицо. В разной мере, разной степени глубины, но все же было. В «Простом случае» я в первый раз попытался сосредоточить свои силы на раскрытии интимной, личной жизни наших советских людей. В сюжет сценария вошла история брака, супружеской измены и возврата друг к другу двух людей, связанных между собой сначала участием в гражданской войне, потом глубокой близостью характеров и мировоззрений. Тема как будто благодарная, нужная и плодотворная. Но подошли мы к ней, я и сценарист, совсем не так, как надо. Сценарист увлекся внешним пафосом изложения, а я — соответствующим эффектом живописной формы. Почти ничего, кроме псевдооткрытий чисто формалистического характера, в картине не оказалось. Действие происходило в среде бойцов и командиров Красной Армии, но необходимого знания людей, характеров и всей живой среды ни у меня, ни у сценариста не было. Хорошо был снят бой — взрывы, атаки, пальба, а люди, участвовавшие в нем, были ходульны и жестоко недостоверны. Моральные проблемы, важные и существенные для нашего народа, не были ни обдуманы, ни превращены в отражение живой действительности. Все оказалось поверхностным, а следовательно, фальшивым и недостойным советского художника. Критика картины была жестокой и справедливой, но я еще не умел обращать критику в самокритику и с ее помощью избавляться от своих недостатков, казавшихся мне достоинствами.

Первая моя звуковая картина «Дезертир» (1933) оказалась сплошным экспериментом. Прекрасно задуманный и выполненный Н. Агаджановой[6] сценарий был буквально разорван на части моим постоянным стремлением пробовать разнообразные формы связи звука и изображения. Картина оказалась в значительной степени формалистичной. Она была плохо принята зрителем, так же как и следующая за ней — «Победа» (1938).

В 1938 году мне неожиданно предложили взяться за постановку большой исторической картины «Минин и Пожарский».

Необходимость создания картин, наглядно и правильно рассказывающих нашему народу о его великом прошлом, была естественной и закономерной. Наступило время, когда новая культура растущей страны настоятельно потребовала непосредственной связи с историей. Народ новыми глазами оглядывался на свое прошлое, убеждался, что революция разрушила и уничтожила препятствия, мешавшие росту и развитию его сил. Он с гордостью узнавал в своих предках коренные черты национального

характера, те черты, которые создавали решающие победы в близком и далеком прошлом и обещали такие же победы в будущем.

Лучшие мастера кино взялись за исторические темы.

Нужно было приложить опыт и умение к разрешению новых, трудных и необходимых для страны задач, но предложение поставить «Минина и Пожарского» все же было для меня неожиданностью. Я никогда серьезно не занимался историей, но не только слабые знания служили мне препятствием к работе. Чуждой мне, в какой-то мере пугавшей меня являлась необходимость сочинять, заранее строить все искусственным образом. Начиная с тарелки или ножа, сделанных в бутафорской мастерской, и кончая бородой, которой обклеивалось лицо буквально каждого актера,— все отодвигало меня от живой, полной неожиданностей реальности (к которой я так привык) в область условной, главным образом кабинетной работы. Первый мой опыт несет, по-моему, следы неумения обращаться с историческим материалом.

«Минин и Пожарский» получился, как у нас любят выражаться, «широким полотном», но в этой широте охвата событий утонули и расплылись живые характеры героев. Они получились шахматными фигурами, имеющими звание и место в игре, но не имеющими лица. Случилось нечто, прямо противоположное «Концу Санкт-Петербурга», где как раз индивидуальное лицо героя и его сугубо личный характер делали обобщение реальным. В «Минине и Пожарском», как я ни старался «купить» зрителя «настоящей» грязью на улицах и дорогах или тщательно сделанными доспехами, ощущения реальной жизни не было. Кабинетное обобщение осталось холодным и заморозило кровь человеческих образов.

В следующей своей исторической картине «Суворов» (1940) я пробовал добиться лучших результатов. Великолепный актер Н. П. Черкасов[7] и, всегда ставивший в основу картины актерскую игру, мой сорежиссер М. И. Доллер помогали мне в этом. «Суворов» получился теплее и человечнее. Главный герой не только функционировал как сюжетный элемент, но и жил в какой-то мере личной жизнью. Картина радовала меня и новой встречей с еще незнакомыми мне областями природы. Полуторамесячная экспедиция на ледники Кавказа заставила меня вспомнить лучшие времена «Потомка Чингис-хана».

...Пришло грозное время Отечественной войны. С первых ее дней я взялся за руководство по выпуску «киносборников» и снял для них в Москве маленькую картину «Пир в Жирмунке» по прекрасному сценарию Л. Леонова. Я считаю ее для себя большой удачей, несмотря на ее эскизность и небольшие размеры. Далее, уже в эвакуации, я экранизировал пьесу К. Симонова «Русские люди» (фильм был назван «Во имя Родины»).

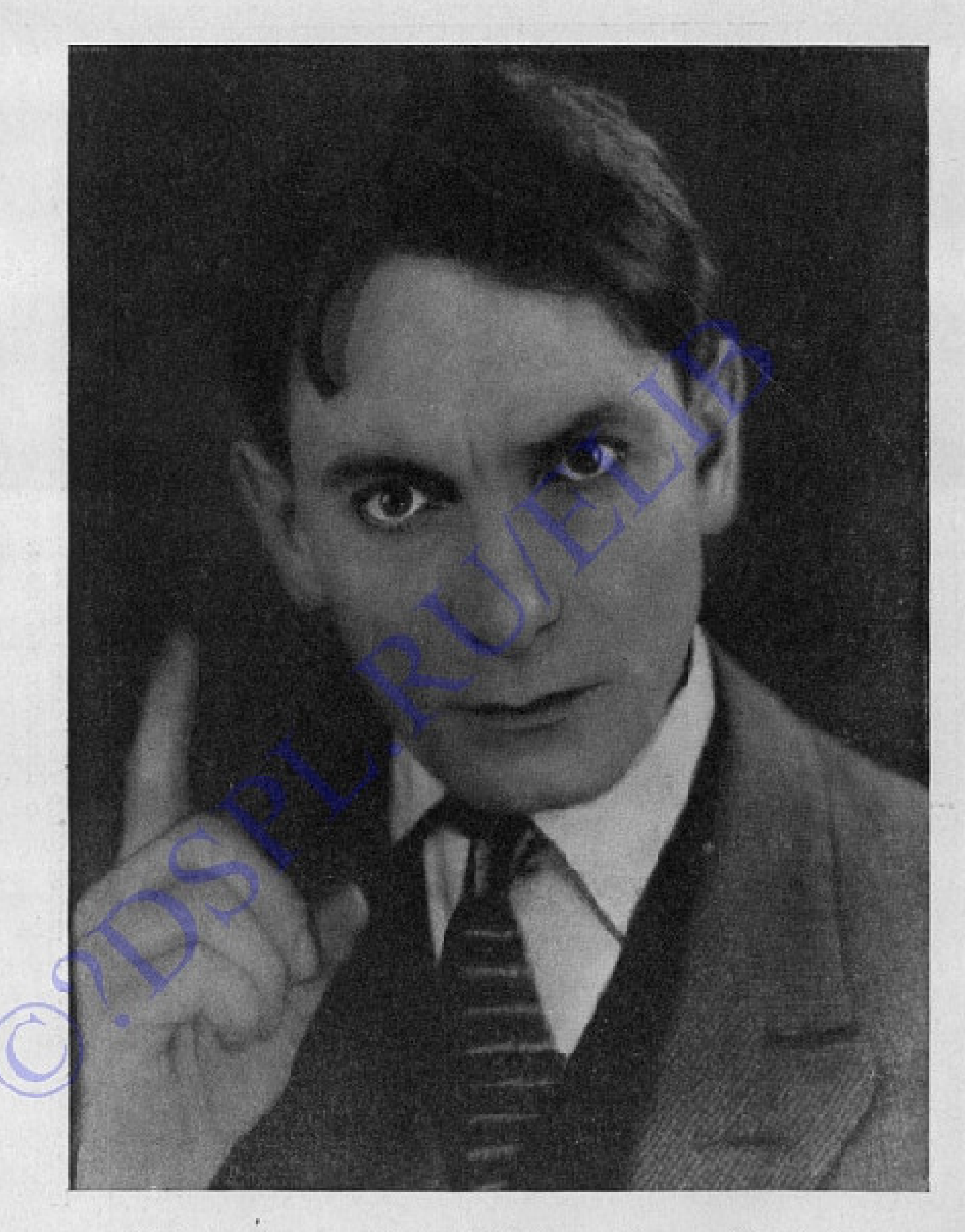
В последние месяцы войны я начал работу над картиной «Адмирал

Нахимов». Воспоминание о важнейшем этапе в моей творческой жизни связано у меня с работой над этим фильмом. Все было закончено, съемки завершены, картина смонтирована, музыка записана, оставалось только показать первый пробный экземпляр для его критической оценки руководством. Эта критика последовала в самой неожиданной для меня тогда форме. Во всем известном постановлении ЦК ВКП(б) о картине «Большая жизнь» моя работа была отмечена как неудача художника, не изучившего в нужной мере исторический материал, подменившего рассказ о великом флотоводце и его значении для отечественной истории начисто выдуманными, мелкими анекдотами, не имеющими ни интереса, ни значения для советского зрителя. Снова передо мною встали мои прежние ошибки, связанные с неумением найти в своих личных вкусах и переживаниях то общезначимое, нужное для всех, что делает из человека, просто обладающего талантливостью, художника, служащего своим талантом общенародному делу. Но я был уже не тем человеком, который не умеет превратить критику в самокритику. Вместе с моим другом и сопостановщиком Д. И. Васильевым[8] я взялся за исправление ошибок. Мы имеем право гордиться тем, что партийное, большевистское воспитание дало нам силы и уверенность в очень сложной работе полного пересмотра и переделки картины и привело к получению высшей награды за наш труд — Сталинской премии первой степени.

В начале 1951 года я с Д. И. Васильевым закончил картину «Жуковский». Задачу, взятую нами, я, без всяких преувеличений, считаю самой трудной из всех, которые когда-либо встречались мной. Слить рассказ о научном содержании работ великого русского аэродинамика с художественным его изложением было особенно сложно потому, что приходилось сталкиваться с целым рядом чисто математических, абстрактных понятий. Я далек от мысли, что нам удалось сделать многое. Я только знаю, что картины такого типа необходимы для нашего беспредельно растущего в своей культуре зрителя и что первый шаг в этой области не пропадет даром. Он идет в том единственно верном направлении, которое всегда открыто для советских художников,— вперед, к коммунизму.

1949 г.

В. Пудовкин (справа) и кинооператор А. Головня на съемке фильма «Потомок Чингис-хана» в Монголии в *1928* г.



В. Пудовкин в роли Федора Протасова в фильме «Живой труп», 1929 г.

КИНОРЕЖИССЕР И КИНОМАТЕРИАЛ *

ОСОБЕННОСТИ КИНОМАТЕРИАЛА

КИНО И ТЕАТР

В первые годы своего существования кинематограф являлся только интересным изобретением, позволявшим фиксировать (снимать) движение, что было совершенно недоступно фотографии. Благодаря ему можно было снимать и сохранять изображения всевозможных действенных процессов. Первые картины являлись примитивными попытками, в порядке курьеза, зафиксировать на пленке движение поезда, толпу, движущуюся по улице, пейзаж из окна вагона и т. п. Кинематограф вначале, естественно, являлся только «живой фотографией». Первая попытка включить кинематографическую съемку в круг искусства, естественно, сейчас же связалась с театром. В порядке такого же курьеза, каким являлись съемки движения паровоза или волнующегося моря, снимались примитивные сцены комического и драматического характера, разыгрываемые актерами. Появился кинематографический зритель. Появился целый ряд маленьких специальных театров, в которых демонстрировались примитивные фильмы. Кинематографические съемки начали приобретать все свойства производства и притом производства выгодного. Было учтено колоссальное значение того, что со снятого негатива можно приготовить много отпечатков-позитивов и тем самым размножить кинематографическую ленту, подобно книге, печатающейся во многих экземплярах. У кинематографа открывались широкие возможности. К нему переставали относиться, как к курьезу. Появились первые попытки съемки какого-либо серьезного и значительного материала. Связь с театром разорваться еще не могла, и совершенно понятно, что при первых шагах кинематографист снова столкнулся с попыткой фиксации театрального зрелища. Казалось чрезвычайно интересным сохранить театральный спектакль, работу теат-

* Печатается с сокращениями.

ральных актеров, искусство которых являлось преходящим, существующим только в момент восприятия его зрителем. Кинематограф попрежнему оставался только живой фотографией. В работе съемщика не было места искусству, он только «снимал» искусство актеров. О какой-либо специальной работе «кинематографического» актера, о каких-либо особых приемах игры для киноленты или режиссерских приемах построения картины, конечно, не могло быть и речи. В сущности, что делал кинематографический режиссер того времени? В его распоряжении имелся сценарий, совершенно подобный пьесе, написанной драматургом для театра, только слова действующих лиц были выброшены и по возможности заменены немыми движениями или, иногда, весьма длинными надписями [1]. Режиссер ставил сцену в чисто театральном порядке, размечал переходы, встречи, вход и уход актеров. Скомпонованную таким образом сцену он проводил целиком, причем оператор, вертя ручку аппарата, целиком же фиксировал эти сцены на пленке. Процесс съемки и не мог мыслиться иначе, потому что материалом режиссера считались те же реальные люди — актеры, с которыми приходилось работать и на театре, аппарат же служил только для простой фиксации уже сделанной, окончательно оформленной сцены. Снятые куски склеивались в простой последовательности развития действия совершенно так же, как акт пьесы складывается из явлений, и подносились публике в виде кинокартин. Одним словом, работа режиссера кинематографического ничем не отличалась от работы театральной. Спектакль с актерами, лишенными слов, точно снятый на пленку и отброшенный на экран, — вот что представляли из себя первые кинематографические картины.

МЕТОД КИНО

Вначале материал, с которым работали и театральные и кинематографические режиссеры, был одинаков: те же актеры, таким же порядком, как и на театре, разыгрывающие сцены, только более короткие и не сопровождаемые в большинстве случаев словами. Самое построение работы актера ничем не отличалось от театрального. Вопрос был только в том, чтобы наиболее понятно заменить слово жестом. Это был период, когда кинематограф справедливо называли суррогатом театра. Но с появлением понятия монтажа дело существенно изменилось. Истинным материалом в киноискусстве оказались совсем не те реальные сцены, на которые мог быть направлен объектив съемочного аппарата. Театральному режиссеру приходится иметь дело всегда с реальными действительными процессами. Они являются его материалом. Окончательно созданное и оформленное им произведение — поставленная и разыгранная на театре сцена — есть тоже реальный и действительный процесс, протекающий в условиях реального времени и пространства. Если актер театра на-

ходится на одном конце сцены, то он не может оказаться на другом конце без того, чтобы сделать некоторое необходимое количество шагов, и этот переход является неизбежностью, обусловленной законами реального пространства и времени, с которыми всегда имеет дело режиссер театра, он не властен их переступить. Фактически при работе с реальными процессами всегда неизбежен целый ряд переходов, связывающих между собой отдельные ударные моменты действия. Когда же мы переходим к режиссеру кино, то оказывается, что истинным его материалом являются лишь те куски пленки, на которых с разных точек зрения засняты отдельные моменты какого-либо явления. Только из этих кусков и создается экранный образ, являющийся кинематографическим изложением снимавшегося явления. Итак, вовсе не реальные процессы, протекающие в реальном времени и пространстве, являются материалом кинорежиссера, а те куски пленки, на которых этот процесс заснят[2]. Эта пленка находится целиком во власти режиссера, занятого ее монтажем. Создавая экранный образ любого явления, он может уничтожить все переходные моменты и тем самым максимально сконцентрировать действие во времени, до желаемой им степени. Этот прием концентрации во времени, прием концентрации действия при помощи удаления ненужных переходных моментов встречается в упрощенной форме и в театральной работе. Он выражается в построении пьесы из актов. Строить пьесу так, чтобы между первым и вторым действием проходило несколько лет, есть, в сущности, тот же прием концентрации действия во времени. На кинематографе этот прием не только доведен до максимума, но он является самой сущностью кинематографического изложения. Имея возможность сближать во времени два соседних акта, театральный режиссер не может проделывать то же самое по отношению к отдельным явлениям или сценам. Режиссер же кинематографический концентрирует во времени не только отдельные сцены, но даже движение одного человека. По существу, то, что называлось кинематографическим трюком, является лишь характерным приемом кинематографического изложения. Для того чтобы дать на экране падение человека с шестого этажа, можно вести съемку таким образом: сначала снимается человек, падающий из окна в сетку так, что сетки на экране не видно, а затем снимается падение того же самого человека на землю с небольшой высоты. Оба куска, склеенные вместе, дадут при демонстрации нужное впечатление. Катастрофического полета не существовало в действительности, он появился только на экране и был создан из двух кусков заснятой пленки, склеенных вместе. Из процесса реального, настоящего падения человека с огромной высоты берутся лишь два момента: начало падения и его конец. Переходный полет уничтожен, и этого нельзя называть трюком — это кинематографический прием изложения, совершенно подобный тому удалению со сцены пяти переходных лет, которые разделяют первое действие от второго. Между происходив-

шим в действительности и экранной передачей есть существенная разница; она-то и определяет кинематограф как искусство. Аппарат, управляемый режиссером, берет на себя обязанность выбрасывать лишнее, вести внимание зрителя так, чтобы он смотрел только на то, что важно, только на то, что характерно. Когда снималась толпа, киноаппарат, охватив ее массу в общем плане, бросался в гущу, выхватывая характерные детали. Эти детали не случайны, они выбраны, и выбраны так, чтобы из суммы их, как из суммы отдельных элементов, составилась бы общая картина явления. Предположим, что снимаемую толпу характеризовал бы ее состав: впереди идут красноармейцы, за ними — рабочие, за рабочими — пионеры. Если съемщик вздумал бы показать зрителю состав этой процессии, просто поставив аппарат на постоянном месте и пропуская перед объективом непрерывно движущуюся толпу от начала до конца, он заставил бы зрителя потратить на наблюдение ровно столько времени, сколько потребовалось бы на то, чтобы вся толпа прошла мимо него. Сняв таким образом процессию, он заставил бы зрителя самого разбираться в той массе деталей, которые проплывали бы перед ним вместе с движущейся манифестацией. Употребляя специально кинематографический прием, можно снять по отдельности три коротких куска: красноармейцев, рабочих и пионеров. Скомбинировав затем эти куски со снятой общей картиной толпы, мы получим картину процессии, и в этой картине не будет потеряно ничего. Зритель сможет оценить и размер толпы и ее состав; лишь время, в которое зритель получает впечатление, будет иным.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО

Кинематографическим аппаратом, передвигаемым волею режиссера, создается в результате, после склейки снятых кусков (монтажа), новое кинематографическое время — это не есть то реальное время, которое требовалось в действительности явлению, протекавшему перед аппаратом; это новое экранное время обусловлено только скоростью наблюдения, только количеством и длительностью отдельных элементов, выбранных для экранной передачи снимавшегося процесса. Всякое явление протекает не только во времени, но и в пространстве. Время на экране оказалось отличным от реального, оно оказалось связанным только с длиной отдельных кусков снятой пленки, комбинируемых режиссером. Подобно времени, экранное пространство связано с основным приемом работы кинематографиста — с монтажем. Склеивая куски, кинематографист творит, создает свое новое экранное пространство. Отдельные элементы, снятые им на пленку, быть может, в разных местах реального действительного пространства, он соединяет, сбивает в пространство экранное. В силу уже отмеченной нами возможности уничтожения промежуточных моментов, дей-

ствительной для всей кинематографической работы, оно оказывается слитым из выхваченных съемочным аппаратом элементов реальности. Вспомните хотя бы пример с человеком, падающим с шестого этажа. То, что было в реальности четырехаршинным полетом в сетку и двухаршинным падением со скамьи, на экране оказалось пролетом в 10 саженей. Л. В. Кулешов в 1920 году, в виде эксперимента, снял такую сцену: 1. Молодой человек идет слева направо. 2. Женщина идет справа налево. 3. Они встречаются и пожимают друг другу руки. Молодой человек указывает рукой. 4. Показано белое большое здание с широкой лестницей. 5. Молодой человек и дама поднимаются по широкой лестнице.

Отдельные снятые куски были склеены в указанном порядке и показаны на экране. Зритель совершенно ясно воспринимал таким образом соединенные куски как неразрывное действие: встреча двух молодых людей, приглашение войти в близ расположенный дом и вход в этот дом. Куски же снимались таким образом: молодой человек был снят около здания ГУМа, дама — около памятника Гоголю, пожимание рук у Большого театра, белый дом был взят из американской картины (дом президента в Вашингтоне), а вход по лестнице был снят у храма Христа Спасителя. Что же здесь получилось? Зритель воспринял все как целое, вместе с тем съемка производилась в разных местах. Куски пространства, которые были выхвачены съемкой, оказались как бы сконцентрированными на экране. Появилось то, что Кулешов назвал «творимой земной поверхностью». В процессе склейки кусков создалось новое кинематографическое пространство, которое не имело места в действительности. Здания, разделенные тысячами верст, оказались сближенными в пространстве, измеряемом несколькими десятками шагов играющих актеров [3].

МАТЕРИАЛ КИНО

Итак, мы установили главный основной пункт различия между работой театрального и кинематографического режиссера. Это различие заключается в разности материалов. Режиссер театральный имеет дело с реальной действительностью, которую он может деформировать, лишь оставаясь все время в пределах законов действительного, реального пространства и времени. Режиссер же кинематографический своим материалом имеет снятую пленку. Материал, из которого он создает свои произведения, не живые люди, не настоящий пейзаж, не реальная действительная декорация, а лишь их изображения, заснятые на отдельных кусках пленки, которые могут им укорачиваться, изменяться и связываться между собой в любом порядке. На этих кусках зафиксированы элементы реальности; комбинируя их в любом им найденном порядке, укорачивая и удлиняя их по своему желанию, он создает свое «экранное» простран-

ство и свое «экранное» время. Он не деформирует реальность, а он пользуется ею для создания реальности новой, и самое характерное, самое важное в этой работе то, что неизбежные и неодолимые в действительности законы пространства и времени в кинематографической работе оказываются гибкими и послушными. Кинематограф собирает элементы действительности для того, чтобы создать из них новую действительность, лишь ему принадлежащую, и законы пространства и времени, неодолимые тогда, когда вы работаете с живыми людьми, декорацией и с пространством сцены, на кинематографе оказываются совершенно иными. Создаваемые кинематографистом экранные время и пространство целиком ему подчиняются. Основной прием кинематографического изложения — построение целостной картины из отдельных кусков, элементов, при котором можно отбрасывать все лишнее, оставляя только самое острое и значительное, — кроет в себе исключительные возможности. Известно каждому, что чем ближе мы подойдем к тому, на что мы смотрим, чем меньше материала одновременно попадает в поле нашего зрения, чем ближе придвигаем мы испытующий взгляд, тем больше деталей мы отмечаем и тем разрывнее становится наше наблюдение. Мы уже не охватываем объект в целом, мы последовательно взглядом своим выбираем детали и уже из них, ассоциируя, получаем впечатление о всем целом, но бесконечно более яркое, углубленное и острое, чем если бы мы смотрели на объект издали, охватывая общим взглядом целое и неизбежно не видя подробностей. Если мы вздумаем наблюдать что-нибудь, всегда мы сможем начать с общих контуров и затем, углубляя свое изучение до возможных пределов, обогащать его все бо́льшим и бо́льшим количеством деталей. Деталь будет всегда синонимом углубления. Кинематограф и силен именно тем, что его характерной особенностью является возможность выпуклого и яркого показа детали. Сила кинематографического изложения в том, что его постоянное стремление — углубиться, проникнуть своим объективом-наблюдателем как можно глубже, дальше в среду каждого явления. Кинематографический аппарат как бы беспрерывно, напряженно протискивается в самую гущу жизни, он старается пролезть туда, куда никогда не попадет средний наблюдатель, поверхностно охватывающий скользящим взглядом окружающий его мир. Кинематографический аппарат идет глубже, идет ближе ко всему, что только можно увидеть, а следовательно, и запечатлеть на пленке. Когда мы подходим к любому реальному явлению, нам нужно потратить известное усилие и время для того, чтобы от общего перейти к частному, для того, чтобы углубить свое наблюдение до тех пределов, когда начинаешь замечать и воспринимать подробность. Кинематограф в процессе монтажа отбрасывает, уничтожает это усилие. Зритель кинематографа — идеальный, острейший наблюдатель. И таким наблюдателем делает его режиссер. В найденной глубоко спрятанной детали кроется момент открытия, творческий момент, который характе-

ризует работу человека искусства, единственный момент, дающий исключительную цену показу вещей. Показать вещь так, как ее видит каждый, значит ничего не сделать. Нужен не тот материал, который даст первый скользящий взгляд, охватывающий только общее и поверхностное, а нужен тот материал, который даст напряженный, ищущий взгляд, могущий и желающий видеть глубже. Вот почему наиболее сильные художники, наиболее остро чувствующие кинематограф работники углублялись в детали, вот почему они отбрасывают общий контур каждого явления, вот почему они отбрасывают промежуточные моменты, которые яляются неизбежным атрибутом всякой натуральности. Когда театральный режиссер работает со своим материалом, он не в силах вывести из поля зрения зрителя тот фон, ту массу общих неизбежных контуров, в которые заключены острые моменты и детали. Он может только подчеркнуть нужное, а зритель уже сам должен сосредоточиваться на подчеркнутом. Кинематографист, вооруженный аппаратом, бесконечно сильнее. Внимание зрителя находится целиком в его руках. Объектив аппарата — глаз зрителя. Он смотрит и видит только то, что хочет показать режиссер, или, вернее, то, что режиссер видит в данном явлении.

АНАЛИЗ

Когда исчезает общешаблонный контур и на экране обнаруживается глубоко скрытая деталь, кинематографическое изложение достигает пределов внешней выразительности. Кинематограф освобождает зрителя от лишней работы отбрасывания ненужного из поля внимания, показывая ему деталь без обрамления; он, уничтожая рассеяние, экономит силы зрителя и тем самым достигает максимальной остроты впечатления. Вспомним некоторые моменты из виденных нами картин, в которых исключительно даровитые режиссеры достигли эффекта максимальной выразительности. Возьмем, например, эпизод суда из «Нетерпимости» Гриффита [4]. Там есть сцена, где женщина выслушивает смертный приговор ее мужу, неповинному в преступлении. Режиссер показал лицо женщины: боязливую, дрожащую улыбку сквозь слезы, и вдруг, на момент, зритель видит ее руки, только руки, судорожно щиплющие кожу. Это один из самых сильных моментов картины. Ни на минуту мы не видели всей женщины. Были только ее лицо и руки, и, может быть, благодаря тому, что режиссер сумел из всей массы реального материала взять и показать только две наиболее острые детали, он и достиг той изумительной впечатляющей силы, которая свойственна этому куску. Здесь мы сталкиваемся снова на примере с тем острым выбором, о котором мы говорили выше, — с возможностью отбросить все промежуточное, все незначительное, играющее только роль связи, неизбежной реальности, и оставить лишь яркие кульминационные пункты. На этой возможности и строится

сущность впечатляющей силы монтажа, основного приема кинематографического творчества. Связь и промежуток необходимо присущи реальности. В действительности их можно нарушить только различным напряжением внимания зрителя. Я могу остановить свой взгляд на лице, скользнуть по телу и внимательно вглядеться в руки — так сделает зритель, смотря на реальную женщину в действительной обстановке. Кинематограф выбрасывает работу скольжения. На кинематографе зритель не тратит лишней энергии. Режиссер, уничтожая промежуточные моменты, дарит зрителю сохраненную энергию, он заряжает его, и образ, созданный из ряда острых деталей, воспринимается с экрана еще более ярко, чем это было бы в действительности. Отсюда работа кинорежиссера всегда имеет двойственный характер. Прежде чем создать экранный образ, он должен иметь для него материал, он не может и не должен, если он хочет работать приемом кинематографа, снимать реальность так, как она представляется действительному, среднему наблюдателю. Для создания экранного образа он должен выбрать те элементы, из которых он будет впоследствии сложен. Для того чтобы набрать эти элементы, он должел их найти. И вот мы сталкиваемся с необходимостью своеобразного процесса анализа каждого реального явления, которое режиссер хочет использовать для съемки. Должен быть произведен с любым явлением какой-то процесс, подобный тому, который в математике называется «дифференцированием» — разбитием на части, на элементы. Здесь техника наблюдения соединяется с творческим моментом выбора нужных характерных элементов для будущего произведения. Чтобы создать свою женщину на суде, Гриффит, вероятно, мыслил, а может быть, и видел десятки отчаявшихся женщин и видел не только их руки и головы, но выбрал он только улыбку сквозь слезы и щиплющую руку и из них создал незабываемый кинематографический образ. Возьмем другой пример. В блестящей по своей кинематографичности картине «Броненосец «Потемкин» режиссер Эйзенштейн[5] снимал расстрел толпы на одесской лестнице. Пробеги массы по лестнице даны очень скупо и впечатляют не так уж сильно, а коляска с крошечным ребенком, оторвавшаяся от убитой матери и катящаяся вниз, доходит, как острие трагического напряжения, как впечатляющий удар. Эта коляска — деталь, так же как и мальчик с разбитой головой. Толпа, аналитически разложенная на части, открыла широкое поле для творческого выбора режиссера, и верно найденные детали в монтаже дают исключительные по впечатляющей силе эпизоды. Еще один пример более простой, но весьма характерный для кинематографической работы. Как, например, передать автомобильную катастрофу? Человек попал под автомобиль. Реальный материал весьма сложен и богат. Там и улица, и едущий автомобиль, и человек, переходящий улицу, автомобиль, налетающий на человека, испуганный шофер, тормоз, человек, попавший под колеса, машина, продолжающая движение

по инерции, и, наконец,— труп. В действительности все происходит в непрерывной последовательности. Что же сделал из этого материала один из американских режиссеров в картине «Сын маэстро»[6]. На экране показаны следующие куски в такой последовательности: 1. Улица с движущимися автомобилями, человек спиною к аппарату переходит улицу; его закрывает проезжающий автомобиль. 2. Очень коротко мелькает испуганное лицо шофера, дергающего тормоз. 3. Так же коротко лицо жертвы с открытым в крике ртом. 4. Снятые сверху, с места шофера, ноги, мелькнувшие около вращающегося колеса. 5. Скользящие заторможенные колеса автомобиля. 6. Труп около остановившегося автомобиля. Куски смонтированы в очень быстром, остром ритме. Чтобы создать катастрофу на экране, режиссер все богатство непрерывно развивающегося в действительности явления аналитически разложил на составные части — элементы — и скупо выбрал из них шесть ему нужных. И они оказались не только достаточными, но и исчерпывающе передающими всю остроту изображаемого события. В работе математика за разложением на элементы — «дифференцированием» — следует слияние найденных элементов в целое — так называемое «интегрирование». В работе кинорежиссера процесс анализа, разложения на элементы также является лишь начальным, исходным моментом, за которым должна следовать работа создания целого из найденных частей. Найти элементы, найти детали явлений — значит только произвести подготовительную работу. Из этих частей в конце концов должно получиться целостное произведение. Ведь, как я говорил выше, реальная, в действительности происходящая катастрофа с автомобилем может быть разложена наблюдателем на десятки, может быть, сотни отдельных моментов. Режиссер же взял из них только шесть — им был произведен выбор, и этот выбор, конечно, заранее определялся тем образом катастрофы, происходящей не в действительности, а на экране, который, несомненно, существовал в голове режиссера еще до фактического появления его на экране.

МОНТАЖ
ЛОГИКА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Мыслить экранными образами, представлять себе событие так, как оно будет склеено из кусков, последовательно появляющихся на экране, чувствовать действительное реальное событие только как материал, из которого нужно выбрать отдельные характерные элементы и уже из них создать новую экранную реальность,— вот что отличает работу кинорежиссера. Когда он имеет дело даже и с реальными действительными предметами в реальной обстановке, он мыслит лишь изображениями этих предметов на экране. Реальный предмет он не берет, как реальный предмет, а берет от него только те свойства, которые могут быть перенесены

на пленку в виде изображения. Кинематографический режиссер смотрит на снимаемый им материал всегда условно, и эта условность чрезвычайно специфична — она вытекает из целого ряда свойств, которые присущи кинематографу, и только ему. Когда снимается картина, она мыслится уже в виде монтажной последовательности отдельных кусков пленки. Экранный образ никогда не идентичен реальному явлению, он только подобен ему. Когда режиссер утверждает содержание и последовательность отдельных элементов, соединяемых им в экранном образе, он должен точно учитывать каждый кусок как и в его содержании, так и в длине, иначе говоря, каждый кусок должен быть точно учтен как элемент экранного пространства и экранного времени. Представим себе, что перед нами на столе лежат в беспорядке отдельные куски, которые были сняты, как материал для создания той автомобильной катастрофы, о которой я упоминал. Эти куски прежде всего должны быть соединены, склеены в целую длинную ленту. Их можно соединить, конечно, в любом порядке. Представим себе заведомо нелепый порядок, положим, такой: начнем с куска, на котором снят автомобиль, в середину вставим ноги задавленного человека, потом человека, переходящего улицу, и, наконец, лицо шофера. Получится бессмысленный набор кусков, который у зрителя оставит впечатление хаоса. И только когда в чередование кусков будет внесен какой-то закономерный порядок, обусловленный хотя бы той последовательностью, с которой случайный зритель катастрофы мог бы перебрасывать свой взгляд, свое внимание с одного момента на другой, только тогда появится связь между кусками и их соединение, получив органическую целостность, будет впечатлять с экрана. Но мало того, что куски соединены в определенном порядке. Всякое явление протекает не только в пространстве, но и во времени, и, подобно тому, как было создано последовательностью выбранных кусков экранное пространство, должно быть создано и экранное время, слитое из элементов реального. Предположим, что мы, соединяя куски, снятые для катастрофы, не думали бы об их относительной длине. Монтаж оказался бы, положим, таким: 1) человек идет по улице, 2) длительно показывается лицо шофера, дернувшего тормоз, 3) так же длительно показан и открытый рот кричащей жертвы, 4) заторможенное колесо и все остальные куски также поданы в очень больших порциях. Так смонтированная лента, демонстрированная на экране, даже и при наличии правильного пространственного чередования, впечатлила бы зрителя, как нелепость. Автомобиль оказался бы медленно движущимся, сам по себе короткий момент попадания под автомобиль вышел бы неимоверно и непонятно растянутым. На экране исчезло бы событие, и осталась бы только демонстрация какого-то случайного материала. И только тогда, когда для каждого куска будет найдена настоящая длина, только тогда, когда будет найден быстрый, почти судорожный ритм смены кадров, подобный паническим

перебросам взгляда наблюдателя, охваченного ужасом, только тогда экран заживет своей, найденной режиссером, жизнью. Это будет благодаря тому, что образ, созданный режиссером, включен не только в экранное пространство, но и в экранное время, слитое, интегрированное из элементов времени реального, выхваченных аппаратом из действительности. Монтаж — язык кинорежиссера. Так же как в живом языке, в монтаже существует слово — целый кусок заснятой пленки, фраза — комбинация этих кусков. Только по приемам монтажа можно судить об индивидуальности режиссера. Так же как литератору свойствен свой индивидуальный слог, кинорежиссеру присущ индивидуальный монтажный прием изложения. Но монтажная склейка кусков в творчески найденной последовательности является уже окончательным, завершающим процессом, в результате которого получается готовое произведение. Режиссеру приходится также работать и над оформлением тех элементарнейших кусков (подобных слову в языке), из которых составляются монтажные фразы — сцены.

НЕОБХОДИМОСТЬ ВМЕШАТЕЛЬСТВА РЕЖИССЕРА В ДВИЖЕНИЕ

Не одним монтажем ограничивается организующая работа режиссера. Есть целая группа кинематографистов, утверждающих, что единым организующим началом в кино должен являться монтаж. Они полагают, что можно снимать куски, где попало и как попало, лишь бы куски были интересны, а затем уже, путем простой склейки их по классам и разрядам, можно делать кинокартину. Конечно, если мы в основу монтажа положим любую объединяющую мысль, материал будет, несомненно, до какой-то степени организован. Целый ряд случайных съемок, произведенных в Москве, может быть склеен в одно, и его будет объединять место съемки — город Москва. Пространственный размах съемочного аппарата может быть сужен до любых пределов; можно снять ряд фигур и происшествий на рынке, наконец, в комнате, где происходит какое-то заседание, и во всех этих съемках, несомненно, будет организующее начало, но вопрос только в том, насколько глубоко оно проведено. Такую съемку можно сравнить с газетой, в которой огромное разнообразие сведений разбито по рубрикам и отделам. Набор сведений о происходящем в мире, данный в газете, систематизирован и организован, но те же сведения, использованные для статьи или книги, организованы в еще большей степени. В процессе создания кинокартин работа организации может и должна идти гораздо дальше и глубже утверждения строгого монтажного плана изложения. Отдельные куски должны быть приведены в органическую связь, и для этого их содержание должно быть учтено, как углубление, продолжение монтажного построения внутрь, в глубину каждого отдельного элемента этого построения. До сих пор, говоря примерами,

мы имели дело частью с такими явлениями и процессами, которые протекали перед аппаратом независимо от воли режиссера. Съемка процессии, в конце концов, была только выхватыванием кусков реальной действительности, не созданных самим же режиссером, а просто найденных им в гуще текущей жизни. Но ведь для того чтобы дать монтажное изложение любого явления, для того чтобы монтажно снять какой-то кусок действительности, даже и не поставленной специально режиссером, нужно все же неизбежно в той или иной форме подчинить себе это явление. Даже снимая ту же процессию, если мы хотим дать максимально яркое кинематографическое изложение, мы должны внедриться с аппаратом в самую толпу, заставить пройти перед аппаратом специально для нужд съемки выбранных типичных людей и, таким образом, нарушить естественный ход процесса в целях использования его для будущего кинематографического изложения. Если мы возьмем более сложный пример, мы еще отчетливее увидим, что для того, чтобы снять какое-либо явление и изложить его кинематографически на экране, нужно этим явлением овладеть, то есть иметь возможность задержать его, повторять несколько раз для того, чтобы каждый раз снимать новую деталь, и т. д. Предположим, что нам нужно монтажно снять взлет аэроплана. Для экранного изложения этого процесса мы выбираем следующие элементы: 1. Летчик садится на место. 2. Рука летчика включает контакт. 3. Моторист дает движение пропеллеру. 4. Аэроплан катится на аппарат. 5. Показываем самый взлет с новой точки зрения с таким расчетом, чтобы аэроплан, отрываясь от земли, удалялся бы от аппарата. Для того чтобы монтажно снять такой простой процесс, как взлет, нужно либо после первого движения задержать аэроплан и, быстро переменив точку зрения аппарата (ставши у хвоста аэроплана), снимать продолжение движения, либо мы неизбежно должны повторить движение аэроплана два раза: один раз на аппарат, другой раз, переменив точку зрения,— от аппарата. В обоих случаях мы, для того чтобы получить нужное экранное изложение, должны нарушить естественный ход явления либо задержкой, либо повторением. Почти всегда, снимая динамический непрерывный процесс, если мы хотим добыть из него нужные детали, мы должны либо его задержать, прервать, либо должны повторять его несколько раз. Таким образом, при съемке даже простых процессов, не имеющих ничего общего с так называемой художественной постановкой, нам приходится иметь дело с волей режиссера, вмешивающегося в ту действительность, которую он снимает, собирая материал для будущей экранной вещи. Если бы мы вздумали не вмешиваться, не нарушать самостоятельного развития реального явления, мы бы сознательно уничтожили кинематограф. На нашу долю осталась бы только рабская фиксация явления, исключающая всякую возможность использования таких достоинств киноизложения, как детализация и уничтожение лишних промежуточных моментов.

Мы переходим теперь к новой стороне режиссерской работы — приемам организации материала для съемки. Для того чтобы приготовить материал для съемки, нужно иметь дело уже с реальной обстановкой. Если кинематографист встречается даже со съемкой так называемой производственной картины (работа фабрики, завода, учреждения), в которой как будто бы его задачей является только фиксация целого ряда процессов, не требующих его вмешательства как постановщика, все же работа режиссера не будет заключаться только в простой перестановке аппарата и съемке машин, людей и их работы с разных точек зрения. Для того чтобы получить впоследствии действительно кинематографически ясное монтажное изложение, режиссер непременно должен будет вмешаться в каждый отдельный снимаемый им процесс и нарушать его, руководствуясь ясным представлением той монтажной последовательности, в которой он будет демонстрировать куски на экране. Режиссер будет вносить в свою работу элемент постановки, элемент специальной кинематографической организации снимаемого процесса, целью которой явится наиболее четкая и точная съемка характерных деталей. Когда же мы переходим к съемке так называемых художественных лент, естественно, что момент постановки, момент организации снимаемого материала становится еще отчетливее и необходимее. Для того чтобы снять все нужное для экранного изложения автомобильной катастрофы, режиссеру нужно было много раз переменить точку зрения аппарата, много раз заставлять автомобиль, шофера и жертву проделывать отдельные, нужные движения. В постановке художественной ленты часто явление, показанное на экране, в целом не существовало в действительности. Оно было только в голове, в воображении режиссера, искавшего нужные элементы для будущего экранного образа. Здесь мы переходим к тому, что должно быть снято в пределах одного непрерывного куска пленки, в пределах одного кадра, как говорят кинематографисты. Работа в пределах кадра связана уже с реальным пространством и реальным временем, это работа над отдельными элементами пространства и времени кинематографического, и она, конечно, находится в прямой зависимости от будущего предполагаемого монтажа. Для того чтобы у зрителя получилось нужное волнующее впечатление, режиссер, монтируя автомобильную катастрофу, давал быстрый беспокойный ритм, обусловленный очень малой длиной каждого отдельного куска. Но ведь простым обрывом или обрезом пленки мы не сможем получить необходимого нам материала. Нужно учитывать также и содержание каждого данного куска. Представим себе, что нашей задачей является снять и смонтировать беспокойную волнующую сцену, обусловливающую быструю смену коротких кусков. В процессе же съемки сцены или куски сцен, разыгрывавшиеся перед объективом, велись чрезвычайно медленно и вяло. Разбирая снятые куски и собираясь

их монтировать, режиссер станет перед непреодолимым препятствием. Нужно брать короткие куски, а действие, происходящее в пределах каждого куска, оказывается настолько продолжительным, что для того, чтобы получить нужную длину куска, необходимо обрезывать, удалять часть действия; если же сохранить снятое целиком, кусок оказывается слишком длинным.

УВЯЗКА ПЛАНОВ

Предположим, что аппарат, захватив в свое поле зрения большой кусок пространства, например двух человек, говорящих друг с другом, вдруг приближается к одному из действующих лиц и показывает какую-то деталь, входящую в развитие сцены и особо характерную в данный момент. Затем аппарат снова отодвигается, и зритель видит дальнейшее развитие сцены уже в прежнем общем плане, когда в поле зрения снова находятся оба действующих лица. Нужно сказать, что впечатление непрерывности развития сцены у зрителя получится только тогда, когда переход с общего плана на крупный и обратно будет связан каким-то одним и тем же проходящим через эти куски движением. Если, положим, называемою деталью выбрана рука, вынимающая во время разговора револьвер, то обязательным условием съемки явится следующее: первый общий план кончается движением руки актера, направленным в карман; в следующем крупном плане, где снимается одна рука, начатое движение продолжается, и рука вынимает револьвер; затем следует новый переход на общий план, в котором рука с револьвером, продолжая движение от кармана, начатое в конце крупного, направляет оружие на противника. Такая связь по движению в монтажных построениях, где из поля зрения аппарата не выходит один и тот же снимаемый объект, является непременным условием. Вместе с этим все эти три куска снимаются отдельно (технически, вернее, общий план снимается целиком, начиная с движения руки и кончая угрозой противнику, крупный же план снимается отдельно). Ясно, конечно, что крупный план руки актера, врезанный в общий план его же работы, только тогда попадет на место, только тогда сольется в целое, если движение руки актера в оба момента раздельной съемки будет точь-в-точь походить друг на друга. Взятый пример с рукой чрезвычайно элементарен. Движение руки несложно, и повторить его точно нетрудно, но моменты многопланового изложения работы актера встречаются как кинематографический прием чрезвычайно часто. Движения актера могут быть весьма сложными, и, для того чтобы на крупном плане повторить движения, сделанные на общем, соблюдая требование временной и пространственной точности, режиссеру и актеру нужен высокий технический навык. Еще одна особенность кинематографа обусловливает точность пространственных ре-

жиссерских построений. Подготовляя материал для съемки, строя работу перед аппаратом, выбирая и устанавливая ту или иную форму движения, иначе говоря, организуя эту работу, режиссер обусловлен не только монтажным планом, он также ограничен тем специфическим полем зрения аппарата, который включает всякий снимаемый материал в каждый знакомый прямоугольный контур кинематографического экрана. Кинорежиссер видит все происходящее перед ним во время постановки не так, как обыкновенный зритель, он смотрит на все глазом аппарата. Обычный человеческий взгляд, широко охватывающий лежащее перед ним пространство, не существует для режиссера. Он видит и строит только в том условном куске пространства, которое может охватить объектив съемочного аппарата, и, более того, это пространство еще как бы обведено твердо выраженным контуром, и уже сама ясная выраженность этого контура рамки неизбежно обусловливает строгость композиции пространственных построений. Нечего и говорить о том, что актер, снимаемый с большим приближением аппарата, сделав движение слишком большое по захватываемому им пространству, может попросту выйти из поля зрения аппарата. Если, предположим, он сидит с наклоненной головой и эту голову нужно поднять, то, при известном приближении аппарата, уже ошибка актера на десять сантиметров может оставить для зрителя на экране только один подбородок, все же остальное будет за пределом экрана, или, как технически говорят, «срезано». Этот элементарный пример грубо подчеркивает еще раз неизбежность точного пространственного рисунка любого движения, которое режиссер снимает. Конечно, это требование относится не только к крупному плану. Снять вместо человека две трети его является грубой ошибкой, распределить же снимаемый материал и его движения по прямоугольнику кадра так, чтобы все отчетливо и ясно воспринималось, построить все так, чтобы прямоугольный контур экрана не мешал композиции, а совершенно включал в себя найденное построение,— это является достижением, к которому стремятся режиссеры экрана.

ОРГАНИЗАЦИЯ «СЛУЧАЙНОГО» МАТЕРИАЛА

Каждый знакомый с живописью знает о том, насколько форма полотна, на котором пишется картина, обусловливает композицию самого рисунка. Формы, наносимые на полотно, должны быть органически включены в контур рамки, которая их окружает. То же самое и в работе кинорежиссера. Никакое движение, никакое построение не мыслится им вне того охваченного прямоугольным контуром куска пространства, которое технически называется кадром. Правда, не всегда кинорежиссеру приходится иметь дело с возможностью такой точной постановки, какую дает легко подчиняющийся распоряжениям актер. Часто он встречается

с такими явлениями и процессами, которые не могут быть непосредственно подчинены его воле. Вместе с тем кинематографический работник стремится захватить и использовать все, что только может дать окружающий его мир. Но далеко не все в этом мире повинуется оклику режиссера. Возьмем хотя бы съемку моря, водопада, бури, горного обвала, все это часто вводится в кинокартину и крепко органически спаивается с ее сюжетом и поэтому, следовательно, должно быть так же организовано, как и всякий материал, приготавливаемый для монтажа. Здесь режиссер целиком погружен в массу случайностей. Ничто непосредственно не повинуется его воле. Движение перед аппаратом развивается, подчиненное своим законам. Но материал, который нужен режиссеру, то есть тот, из которого можно сделать картину, все же должен быть организован. Если режиссер стоит перед случайностью, то он не может и не должен подчиняться ей или же его работа превратится в простой беспорядочный протокол. Он должен использовать эту случайность, и это он делает всегда, изобретая целый ряд своеобразных приемов. Здесь ему приходит на помощь та возможность не считаться с естественным развитием явления в реальном времени, о котором я говорил уже выше. Режиссер, дежуря с аппаратом, может выхватить нужный ему материал и соединить отдельные съемки на экране, хотя бы они были в реальности разделены между собой большими временными промежутками. Если ему нужны для картины маленькая река, прорыв плотины и последовавший за катастрофой разлив, он может снять реку и плотину осенью, весною же, сняв половодье, соединить в картине оба куска и достигнуть нужного эффекта. Если действие картины должно идти на морском берегу с постоянным бурным прибоем, режиссер может снимать свои сцены только после бури, когда идет большая волна. И съемка, рассыпанная по месяцам, наполнит один день, а может быть, и час на экране. Так режиссер использует повторяющуюся случайность для нужного экранного образа. При съемке так часто используемых в картинах животных приходится также встречаться с приемами организации случайного. Говорят, что один американский режиссер потратил шестьдесят рабочих часов и соответствующее количество пленки для того, чтобы получить на экране нужный ему прыжок котенка на мышь. Для одной из картин снимался морской лев. Пугливое животное быстро и беспорядочно плавало по бассейну. Ясно, что можно было простейшим способом охватить весь бассейн, поставив аппарат на нужном отдалении, и предложить зрителю самому следить за морским львом так, как это сделал бы любой наблюдатель, стоящий на берегу. Киноаппарат не мог и не должен был смотреть так: у него был ряд задач. Ему нужно было видеть, как животное ловко и быстро скользит по поверхности воды, и видеть это с наилучшей точки зрения. Нужно было также рассмотреть его ближе, отсюда неизбежность съемки крупным планом. Монтажный план, предшествующий съемке,

был таков: 1) лев плывет в бассейне по направлению к берегу — нужно снять сверху для того, чтобы лучше следить за движением животного в воде; 2) лев выпрыгивает на берег и бросается снова в воду; 3) плывет обратно к своей норе. Три раза нужно менять точку зрения аппарата. Один раз снимать сверху, другой раз нужно поставить аппарат так, чтобы животное, выпрыгнувши на берег, оказалось очень близко от него, и третий раз нужно снять животное плывущим, удаляясь от аппарата, чтобы показать скорость его движения. Вместе с тем весь материал должен быть подан в связном виде, чтобы в восприятии зрителя на экране все три отдельные съемки льва, несмотря на то, что они сняты с разных точек, слились бы в впечатление одного целого непрерывного движения. Животному нельзя приказать плыть в нужном направлении и подойти к аппарату, вместе с тем форма его движений точно была продиктована монтажным планом, связанным с построением всей картины. Когда лев снимался сверху, он несколько раз проплывал по бассейну, приманиваемый брошенной рыбой до тех пор, пока он случайно не прошел в поле зрения аппарата именно так, как это было нужно для режиссера. При съемке крупного плана снова и снова повторяли бросание приманки до тех пор, пока лев не выскочил на берег как раз в нужном месте и не сделал нужного поворота. Из тридцати кусков, полученных при съемке, были выбраны три, и они дали на экране нужный образ непрерывного движения. Движение льва было организовано не непосредственной диктовкой нужной работы, а путем приблизительного управления случайностью и последующего затем строгого выбора из накопленного материала. Случайность — синоним реальной, неподдельной несыгранной жизни. В пятидесяти процентах своей работы режиссер становится с ней лицом к лицу. Организация и точный порядок — основной лозунг кинематографической работы, он осуществляется прежде всего в монтаже. Монтажный план может существовать до момента съемки, и тогда воля режиссера деформирует, подчиняет себе реальность для того, чтобы построить из нее нужное произведение. Монтажный план может появиться и в процессе съемки, когда режиссер, столкнувшись с неожиданным материалом, использует его, одновременно ориентируя свою работу на то возможное будущее, которое сможет сделать из снятых кусков целостный экранный образ. Так, например, в картине «Броненосец «Потемкин» блестящие кадры Тиссэ[7], снятые во время тумана, прекрасно вмонтированы в картину и органически вяжутся с ее целым, несмотря на то, что никто не предвидел тумана, и даже больше, этот туман не могли предвидеть, потому что до сих пор он считался лишь препятствием к работе. Но в обоих случаях съемка органически должна быть связана с монтажным планом, и, следовательно, требование точного пространственного и временно́го учетосодержания каждого куска остается в силе.

Когда мы вместо простой фиксации в реальности происходящего явления хотим дать его кинематографическую трактовку, то есть заменить жизненную непрерывность интегралом творчески выбранных элементов, неизбежно должны мы думать о тех законах, которые связывают воспринимающего зрителя с режиссером, монтирующим снятые куски. В самом деле, когда мы говорили о случайном, хаотическом соединении кусков, мы утверждали, что до зрителя они дойдут, как ничего не говорящий беспорядок. Впечатлить зрителя, значит верно найти порядок и ритм соединения. Как его найти? Конечно, говоря общими словами, эту работу, как всякий творческий акт, можно отнести непосредственно к интуиции художника. Но все же следует нащупать пути, хотя бы приблизительно определяющие направление этой работы. Мне уже приходилось упоминать о сравнении объектива съемочного аппарата с глазом наблюдателя. Это сравнение может быть проведено очень глубоко. Режиссер, управляющий положением аппарата при съемке и диктующий длину каждого отдельного куска, может быть действительно уподоблен наблюдателю, перебрасывающему свое внимание то на один, то на другой элемент явления, причем этот наблюдатель не является безразличным в смысле своего эмоционального состояния. Чем глубже захватывает его эмоционально происходящая перед ним сцена, тем быстрее, отрывистее перебрасывается его внимание с одного пункта на другой (вспомните пример с катастрофой). Чем безразличнее, флегматичнее наблюдается явление, тем медленнее и спокойнее перенос внимания, а следовательно, и перемещение снимающего аппарата. Эмоция, несомненно, может быть передана специфическими ритмами монтажа. Этот прием богато использует в большинстве своих картин американец Гриффит. В этом же плане характерен режиссерский прием заставлять наблюдающего зрителя как бы внедряться в действующее лицо и смотреть его глазами. Часто после лица смотрящего героя показывают то, что он видит, с его точки зрения. Большинство приемов монтирования картин, известных нам до сих пор, может быть связано с этой трактовкой съемочного аппарата как наблюдателя. Необходимость, управляющая переносом взгляда, почти точно совпадает с закономерностью, управляющей правильным монтажным построением. Но нельзя сказать, чтобы это сравнение было исчерпывающим. Монтажное создание экранного образа может идти по разнообразным путям. В конце концов, именно в монтаже заключен кульминационный пункт творческой работы кинорежиссера. Именно по направлению отыскания новых приемов монтажного использования снятого материала и будет кинематограф завоевывать себе достойное место в ряду других больших искусств. Искусство кинематографа в настоящее время находится еще в периоде рождения. Такие приемы, как уподобление, сравне-

ние, фигура, ставшие давно уже органическим достоянием существующих искусств, еще только нащупываются в кинематографе. Не могу не привести блестящего примера, несомненно нового монтажного приема, употребленного Эйзенштейном в «Броненосце «Потемкине». Четвертая часть заканчивается выстрелом пушки мятежного броненосца по одесскому театру. Кажется, такой простой момент трактован Эйзенштейном исключительно интересно. Монтаж такой: 1. Надпись «И мятежный броненосец на зверство палачей ответил снарядом по городу». 2. Показана медленно, угрожающая поворачивающаяся башня с орудием. 3. Надпись — «Цель — одесский театр». 4. Показана скульптурная группа на вершине здания театра. 5. Надпись — «По штабу генералов». 6. Выстрел из пушки. 7. В двух очень коротких кусках показан скульптурный амур на воротах здания. 8. Огромный взрыв, покачнувший ворота. 9. Три коротких куска: спящий каменный лев, каменный лев, открывший глаза, и каменный лев, поднявшийся на лапы. 10. Новый взрыв, разрушающий ворота. Это монтажное построение, с трудом передаваемое словами, почти потрясающе впечатляет с экрана. Здесь режиссером употреблен смелый прием. У него поднялся и заревел каменный лев. Образ, как будто бы до сих пор мыслимый только в литературе, и появление его на экране является несомненным и многообещающим достижением. Интересно проследить, как все характерные элементы, специфически присущие кинематографическому изложению, сошлись в этом куске. Броненосец был снят в Одессе, львы в Ливадии, ворота, кажется, в Москве. Элементы пространства реального выхвачены и слиты в единое экранное пространство. Из неподвижных, статических, разных львов создано никогда не существовавшее движение вскочившего экранного льва. Вместе с этим движением появилось и никогда не существовавшее в реальности время, которое неизбежно связано со всяким движением. Мятежный броненосец включен и сжат в одно жерло стреляющей пушки, а штаб генералов смотрит в лицо зрителю одной скульптурной группой на гребне своей крыши. Бой между врагами от этого не только не теряет, но лишь выигрывает в своей остроте и яркости. Приведенный пример со львами немыслимо, конечно, сблизить с аппаратом-наблюдателем. Здесь исключительный пример, открывающий несомненную будущую возможность в творчестве кинорежиссера. Здесь кинематограф переходит от натурализма, который ему несомненно до известной степени был присущ, к свободному образному изложению, независимому от требований элементарного правдоподобия.

ТЕХНИКА РЕЖИССЕРСКОЙ РАБОТЫ

Мы уже утвердили, как характерное свойство кинематографического изложения, стремление киноаппарата как можно глубже внедряться в подробности излагаемого события, как можно ближе подойти к наблю-

даемому объекту, уловить то, что можно увидеть только при взгляде в упор, отбрасывая общее и поверхностное. Вместе с тем не менее характерным для кинематографа является и крайне широкий охват любого трактуемого им события. Можно было бы сказать, что кинематограф как бы стремится заставить зрителя выйти из пределов обычного человеческого восприятия. С одной стороны, он позволяет ему с неимоверной внимательностью заострять его, сосредоточиваясь целиком на мельчайшей детали, с другой стороны, он позволяет связать в почти одновременное восприятие события, происходящие в Москве, и связанные с ними происшествия в Америке. Сосредоточение на деталях и широкий размах в целом включают в себя необычайно много материала. Таким образом, перед режиссером всегда стоит задача организовать и тщательно проработать по определенному твердому им задуманному плану огромное количество отдельных задач. Возьмем хотя бы такой пример: в каждой, даже средней, ленте число участвующих лиц редко бывает меньше нескольких десятков, причем каждое из этих лиц, показанное хотя бы в небольшом куске, органически спаяно со всем целым картины. Работа каждого такого лица должна быть тщательно поставлена, так же тщательно продумана, как и отдельный кусок из работы главного актера. Картина только тогда по-настоящему сильна, когда каждый из ее элементов крепко вплавится в целое, а это будет только тогда, когда элементы тщательно проработаны. Если считать, что в картине обычной длины (тысяча двести метров) насчитывается в среднем пятьсот кусков — мы получим пятьсот отдельных задач, которые должны быть тщательно и внимательно разрешены режиссером. Если принять во внимание, что работа над кинокартиной всегда и непременно ограничена известным максимальным временем, то получится такая перегрузка режиссера работой, что при единоличной режиссуре хорошее исполнение картины окажется почти невозможным. Естественно поэтому, что значительные кинорежиссеры стремятся обставить свою работу особыми условиями. Вся работа производства кинокартины распадается на целый ряд отдельных и вместе с тем тесно связанных между собою моментов. Если перечислить хотя бы и очень поверхностно основные этапы, уже получится весьма внушительный ряд: 1) сценарий, сюжетная его обработка; 2) составление монтажного плана съемки сценария; 3) выбор актеров; 4) постройка декораций и выбор натурных мест; 5) постановка и съемка отдельных элементов, на которые монтажно разбиты сцены; 6) лабораторная обработка снятого материала; 7) монтаж. Режиссер, являясь единым организующим началом, управляющим созданием картины с самого начала до конца, естественно, должен включить свою работу в каждый из этих отдельных моментов. Если получится провал, неудача хотя бы в одном из указанных моментов, вся картина — результат творчества режиссера — от этого непременно пострадает, будь ли это

дурно выбранный актер, сюжетная неувязка или плохо проявленный кусок негатива. Естественно поэтому, что режиссер должен являться центральным организатором, включенным в группу работников, усилия которых направлены к одной намеченной режиссером цели. Работа коллектива на кинематографе является не просто уступкой современному быту коллективизма, а необходимостью, вытекающей из основных характерных свойств кинематографического искусства. Американский режиссер в процессе постановки окружен целым штабом работников, из которых каждый выполняет строго определенную ограниченную функцию. Целый ряд ассистентов, получая от режиссера задание, в котором определена его мысль, прорабатывают одновременно многочисленные сцены и куски сцен. По просмотру и утверждению главного режиссера они снимаются и поступают в массу материала, готовящегося для создания кинокартины. Разрешение таких задач, как организованная съемка больших масс с участием иной раз тысячи человек, особенно ясно показывает, что работа режиссера не может достигнуть достойного результата, если в его распоряжении не находится достаточно обширного штаба подсобных работников. В конце концов, работая с тысячью человек, режиссер совершенно подобен главнокомандующему. Он дает бой равнодушно ожидающего зрителя, он должен победить его выразительным построением движения управляемых им масс, и так же, как главнокомандующий, должен он иметь достаточное количество офицеров, чтобы суметь заставить толпу двигаться так, как он хочет. Я уже говорил, что для того, чтобы получить целостное произведение искусства, совершенную кинокартину, режиссер должен провести через все многочисленные этапы работы единое, им управляемое и им создаваемое, организующее начало. Разберем по отдельности каждый из этапов для того, чтобы еще яснее представить себе характер работы кинорежиссера.

РЕЖИССЕР И СЦЕНАРИЙ

«СРЕДА» ФИЛЬМЫ

...Всякое действие любого сценария неизбежно бывает погружено в некую среду, составляющую как бы общий колорит картины. Этой средой может быть какой-либо определенный быт. Если разбираться еще детальней, может быть взята как среда даже отдельная особенность — черта данного быта. Эта среда, этот колорит не может и не должен быть передан одной объяснительной сценой или надписью, он должен всегда пронизывать картину или часть ее с начала до конца. Как я говорил, действие должно быть погружено в эту среду. Целый ряд лучших картин

последнего времени показал, что это выявление среды, в которую погружено действие, является вполне осуществимым для кинематографа. Такая вещь, как «Нападение на Виргинскую почту»[8], ярко показывает это. Вместе с тем интересно, что осуществление целости колорита картины основывается на почти неуловимом иной раз умении насытить постановку бесчисленными тонко и верно подмеченными деталями. Конечно, немыслимо предъявлять к сценаристу требование найти и отметить все эти детали. Самое большее, что он может сделать,— это дать нужное отвлеченное определение, и дело режиссера воспринять это определение и суметь найти нужное ему пластическое оформление. Такие ремарки сценариста, как: в комнате стояла нестерпимая вонь; в тяжелом, масляном воздухе дрожали и переливались бесчисленные фабричные гудки — отнюдь не противозаконны. Они правильно намечают связь между мыслью сценариста и будущим пластическим оформлением режиссера. Можно почти с несомненностью сказать, что одной из ближайших задач, предстоящих режиссеру в будущем, явится как раз это разрешение кинематографическим путем описательных задач, создание той окружающей действующее лицо среды, о которой я упоминал. Первые попытки были сделаны американцами, когда они показывали вначале ленты пейзаж, носивший символический характер. Деревушка в долине, видимая сквозь цветущую вишню, начинала «Виргинскую почту». Бурное, вспенившееся море символизировало лейтмотив картины «Обломки крушения»[9]. Прекрасным примером несомненного достижения в этой области являются кадры туманного рассвета, растущего над трупом убитого матроса в «Броненосце «Потемкине». Разрешение задачи — показа среды — является несомненным и необходимым моментом в сценарной работе, и, конечно, эта работа не может быть произведена без непосредственного участия режиссера. Даже простой пейзаж — кусок натуры, так часто встречающийся в кинематографических постановках,— должен быть связан какой-то внутренней линией с развивающимся действием. Я повторяю, что кинематограф необычайно экономичен и остр в своей работе. В нем нет и не должно быть ничего лишнего. Безразличного фона не существует. Все должно быть собрано и устремлено к единой цели разрешения данной задачи. Ведь каждое действие, поскольку оно происходит в реальном мире, оно всегда связано с какими-то общими условиями — характером среды. Сцены могут быть ночью и днем. Об этом знают кинематографические режиссеры уже давно, и попытка достижения ночных эффектов является и до сих пор интересной проблемой для кинорежиссеров. Но можно идти и дальше. Американцу Гриффиту удавалось получать изумительные, нежные и глубоко верно переданные оттенки сумерек и утра в картине «Америка»[10]. В распоряжении кинорежиссера для этой работы имеется огромное количество материала. Кинематограф и интересен тем, как я упоминал уже, что помимо возможности

ее, разлагая на элементы, и одновременно уже мыслит о соединении этих элементов в монтаже. Здесь особенно интересно отметить то, что сценарист, подобно тому как и режиссер вначале, не должен быть отделен от работы. Его дело следить за монтажным оформлением каждой отдельной задачи, помнить в каждый момент об основной мысли, иной раз целиком отвлеченной, заложенной в каждые отдельные задачи. Только в такой крепкой совместной работе может быть достигнут настоящий, ценный результат. Конечно, в идеале можно было бы представить себе режиссера и сценариста, заключенных в одном человеке, но я уже говорил о той необычайной обширности и сложности работы создания кинематографической картины, которая исключает всякую возможность единоличного ее преодоления. Коллективизм на кинематографе неизбежен, но работающий коллектив должен быть исключительно спаян.

УСТАНОВКА РИТМА ФИЛЬМЫ

Монтажная обработка сценария заключается не только в нахождении отдельных сцен, моментов, вещей, которые нужно снять, но также и в создании той последовательности, в которой они будут показываться, а я уже говорил, что при выборе этой последовательности нужно иметь в виду не только пластическое содержание каждого отдельного куска, но также и длину этого куска, то есть надо учитывать тот ритм, в котором эти куски соединяются. Ведь этот ритм является средством эмоционального воздействия на зрителя. Этим ритмом режиссер может зрителя волновать и успокаивать. Ошибка в ритме может свести на нет впечатление от показанной сцены, и этот же ритм, исключительно удачно найденный, может довести до небывалых пределов впечатление от сцены, которое в отдельных, не соединенных кусках не представляет из себя ничего сильного. Ритмическая обработка сценария ограничивается не только разработкой отдельных сцен путем нахождения нужных составляющих ее кусков. Ведь вся кинематографическая картина в конце концов распадается на разрывные куски, которые склеиваются в сцены, сцены — в эпизоды, эпизоды — в части и части, наконец,— в целую картину. Всюду, где есть разрывность, всюду, где есть момент чередования каких-то кусков, будь ли это отдельные куски пленки или отдельные куски действия, всюду ритм должен быть учтен не потому, что ритм — модное слово, а потому, что ритм, управляемый волею режиссера, может и должен служить мощным и несомненным орудием впечатления. Вспомните хотя бы, как утомлял и гасил впечатление неудачно созданный беспрерывно беспокойный ритм большой картины «Луч смерти» [12] и, с другой стороны, как умело распределен материал в «Виргинской почте», когда чередование спокойных и напряженных частей оставляет зрителя свежим и восприимчивым к острому финалу. Монтажная обработка сценария, при которой точно

учитывается не только пластическое содержание каждого отдельного кусочка, но и ритмическая последовательность их длин, в которой куски сложены в сцены, сцены — в эпизоды, эпизоды — в части и т. д.,— эта обработка, уже целиком учитывающая тот окончательный вид, который принимает картина, пробегающая на экране, является последним этапом работы режиссера над сценарием. Теперь наступает тот момент, когда в работу создания кинокартины вступают новые члены коллектива — это реальный человек, вещь, их движение и среда, в которую они заключены. Режиссер должен приготовить материал для фиксации его на пленке.

РЕЖИССЕР И АКТЕР

АНСАМБЛЬ

На театре существует понятие ансамбля, понятие той общей композиции, которое включает в себя работу всех участвующих в пьесе актеров. Ансамбль, несомненно, есть и на кинематографе, и про него можно сказать то же самое, что и про монтажный образ актера. Ведь каждый кинематографический актер по отдельности лишен возможности непосредственно ощущать этот ансамбль. Очень часто отдельный актер, целиком проводя свою роль перед объективом, не видит ни разу, что делает его партнер по картине, снимающийся отдельно от него. Но вместе с тем впоследствии, при склейке картины, сцены этого актера кажутся непосредственно связанными с работой этого никогда не виданного им партнера. Ощущение ансамбля, связь между работой отдельных персонажей, следовательно, опять-таки целиком переносятся на режиссера. Он, мысля себе картину уже в монтаже, уже проходящей на экране, уже связанной из отдельно снимаемых кусков, только он может учитывать этот ансамбль и соответственно с его требованиями направлять и строить работу актера. Вопрос о границах режиссерского построения работы актера — вопрос открытый еще до сих пор. Точное следование механической схеме, предложенной режиссером, несомненно не имеет будущего, но и расхлябанная, вольная импровизация актером общего режиссерского задания, прием, который до сих пор является свойственным большинству русских режиссеров,— является также явно неприемлемым. Несомненно пока лишь одно, что образ актера появляется лишь тогда, когда отдельные снятые куски в монтаже соединяются друг с другом, и работа актера в каждом отдельном куске должна быть крепко, органически спаяна с представлением будущего целого. Если это представление есть у актера, он сможет быть свободным, если же его нет, то только точные указания режиссера, самого будущего создателя монтажа, могут правильно по-

строить работу актера. Нужно помнить, что есть только монтажный образ актера — иного нет. С особыми трудностями приходится сталкиваться режиссеру, встречаясь со случайным человеческим материалом, а этот случайный материал, как я уже говорил, почти неизбежен в каждой кинематографической постановке; с другой стороны, этот материал представляет исключительный интерес. Обычная кинокартина длится полтора часа. За эти полтора часа перед зрителем проходят иной раз десятки запоминаемых им лиц, окружающих героев картины, и эти лица должны быть исключительно тщательно выбраны и поданы. Иной раз вся выразительность и ценность сцены, хотя бы и с героем в центре ее, зависит почти исключительно от тех «второстепенных» персонажей, которые его окружают. Эти персонажи показываются зрителю всего на шесть-семь секунд каждый. Они должны впечатлить его ярко и отчетливо. Вспомните хотя бы в «Виргинской почте» компанию негодяев или двух старичков в «Острове погибших кораблей»[13]. Каждое лицо так крепко и ярко впечатляет, как отдельные, меткие определения талантливого писателя. Найти такого человека, поглядев на которого шесть секунд, зритель сказал бы: «Это негодяй, или добряк, или глупец»,— вот задача, стоящая перед режиссером при выборе людей для будущей постановки.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ

Когда люди выбраны, когда режиссер приступает к самой съемке их работы, перед ним становится новая задача: актер должен двигаться перед аппаратом, и его движения должны быть выразительны. Понятие выразительного движения не так просто, как это кажется на первый взгляд, оно прежде всего не совпадает с теми привычными движениями, с тем привычным поведением, которое свойственно обычному человеку в реальной жизненной обстановке. Ведь кроме жеста у человека есть и слово. Иногда слово сопровождает жест, а иногда, наоборот, жест помогает слову. На театре возможно и то и другое. Вот почему актер крепкого театрального воспитания чрезвычайно трудно поддается экрану. Москвин в «Станционном смотрителе»[14] — актер с несомненными, исключительно большими кинематографическими данными,— вместе с тем неприятно утомляет своим беспрерывно движущимся ртом и мелкими движениями, отбивающими ритм неслышных слов. Жест-движение, сопровождающий слово, немыслим на кинематографе. Он, теряя свою связь с несуществующим для кинозрителей звуком, становится бессмысленным пластическим бормотанием. Режиссер, работая с актером, должен строить его работу так, чтобы центр тяжести лежал на движении, а слово лишь по мере надобности его сопровождало. Москвин в патетической сцене, когда он узнает от крестной, что Дуню увез гусар, говорит чрезвычайно много, несомненно, разные слова, и при этом машинально и вполне есте-

ственно, как человек, привыкший к словесному разряду, сопровождает каждое слово одним и тем же повторным движением рук. В процессе съемки, когда слышны были слова, сцена впечатляла и впечатляла сильно; на экране же получилось досадное и даже немного смешное топтание на месте. Совершенно неверно, что кинематографический актер должен выражать жестом то, что обычный человек говорит словами. Кинематографический режиссер и актер, создавая образ, используют только те моменты, когда слово не нужно, когда самая сущность действия вырастает в молчании, когда слово лишь сопровождает движение, а не рождает его.

ВЫРАЗИТЕЛЬНАЯ ВЕЩЬ

Вот почему такое огромное значение имеет на кинематографе вещь. Вещь сама по себе уже выразительна, поскольку с каждой из них зритель всегда связывает целый ряд определенных представлений. Револьвер — немая угроза, несущийся гоночный автомобиль — залог спасения или вовремя поспевающая помощь. Игра же актера, связанная с вещью, построенная на ней, всегда была и будет одним из сильнейших приемов кинематографического оформления. Это — кинематографический монолог без слов. Вещь, с которой связан актер, может выявить настолько тонко и глубоко оттенки его состояния, которые не поддались бы никакому условному изображению жестом или мимикой. В «Броненосце «Потемкине» сам броненосец — настолько сильно и ярко поданный образ, что люди, связанные с ним, растворяются в нем, сливаются с ним органически. На расстрел толпы отвечают не матросы, стоящие у пушки, а сам стальной броненосец, дышащий сотней гневных грудей. Когда броненосец в финале картины бросается навстречу эскадре, упорно работающие стальные рычаги его машин как бы заключают в себе сердца людей, бешено бьющиеся в напряженном ожидании.

РЕЖИССЕР — СОЗДАТЕЛЬ АНСАМБЛЯ

Понятие ансамбля для кинорежиссера чрезвычайно широко, в него органически входит, кроме людей, также и вещь. И еще раз нужно вспомнить о том, что в окончательном монтаже картины работа актера встанет наряду, должна будет быть слита с целым рядом кусков, которые он не может видеть и о которых может только знать. А учитывает и знает их вполне, в совершенстве, только режиссер. Вот почему актер учитывается режиссером прежде всего как материал, подлежащий его обработке. Обратим внимание, наконец, на то, что даже каждый актер по отдельности, в реальных условиях воспринимаемый, как нечто целое, как фигура человека, движения которого воспринимаются как одновременная, связная работа всех частей его тела, — таковой человек часто не суще-

ствует на экране. В монтаже режиссер строит иногда не только сцену, но и отдельного человека. Вспомните, как часто в картинах мы видим и запоминаем отдельный персонаж, несмотря на то, что мы видели только его голову и отдельно его же руку. В своих экспериментальных лентах Лев Кулешов[15] пробовал снимать движущуюся женщину, причем снимал руки, ноги, глаза и голову от разных женщин, в результате же монтажа получилось впечатление работы одного и того же человека. Конечно, этот пример не указывает на особый прием возможного создания в действительности несуществующего человека, но он чрезвычайно ярко подчеркивает утверждения, что образ актера даже и в пределах его короткой индивидуальной работы вне связи с другими актерами все же рождается не в отдельном моменте работы, не в съемке отдельного куска, а только в том монтажном соединении, которое эти куски сольют в экранное целое. Отсюда снова утверждение неизбежности точной работы и снова утверждение примата мыслимого монтажного образа над каждым отдельным элементом реальной работы перед объективом. И, естественно, конечно, примата режиссера, носителя образа общего построения картины, над актером, дающим материал для этого построения.

РЕЖИССЕР И ОПЕРАТОР

ОПЕРАТОР И АППАРАТ

Когда выбраны и утверждены актеры, когда точно монтажно разработаны сцены,— приступают к фактической съемке. И в работу входит новое лицо — человек, вооруженный аппаратом, производящий самую съемку,— оператор. Здесь режиссер должен преодолеть новое препятствие: между набранным и приготовленным материалом и между будущим произведением искусства стоит съемочный аппарат и управляющий им человек. Все то, что было сказано о композиции движения в пространстве кадра,— о свете, выявляющем кадр, о выразительном свете,— все это должно быть реально сближено с техническими возможностями съемки. Аппарат, появившийся на съемке, впервые вносит реальную условность в кинематографическую работу. Прежде всего: угол его зрения. Обычный взгляд человека охватывает лежащее перед ним пространство под углом, немного меньшим ста восьмидесяти градусов, то есть человек может видеть почти половину окружающего его горизонта; поле же зрения объектива значительно меньше. Угол его зрения равен приблизительно сорока пяти градусам, и вот уже режиссеру приходится отходить от обычного восприятия реального пространства. Направленный объектив съемочного аппарата уже в силу этой особенности не охватывает пространства, а выхватывает из него лишь часть, элемент, так называе-

мый кадр. При помощи целого ряда приспособлений при аппарате может быть достигнуто еще большее сужение этого поля зрения; может быть изменена самая рамка, окружающая изображение,— это делают так называемые каше. Мало того, что малый угол зрения ограничивает пространство, на котором развертывается действие в ширину и высоту, особым свойством съемочного объектива ограничена также и глубина захватываемого пространства. Актер, снимаемый очень близко, не только должен укладывать свои движения в тесные рамки кадра, опасаясь выйти за его границы, он должен также помнить о том, что нельзя отойти в глубину или приблизиться, потому что выйдешь из фокуса и изображение будет неясным. В том же съемочном аппарате помимо границ, стесняющих движение снимаемого материала, есть целый ряд приспособлений, которые не ограничивают, а, наоборот, расширяют возможность режиссерской работы. Вспомните хотя бы кадры Гриффита — лирические, нежные моменты, видимые как будто бы сквозь легкую дымку. Прием, несомненно, усиливающий впечатление снимаемой сцены, а это делается исключительно оператором, снимающим либо сквозь полупрозрачную легкую материю, либо специально сконструированным объективом. Вспомните исключительно впечатляющий кусок из «Броненосца «Потемкина», когда падающему, раненному на лестнице человеку вдруг летят навстречу каменные ступени: этого эффекта нельзя было бы достигнуть, не сделав специального приспособления к аппарату, позволяющего быстро повертывать его сверху вниз в течение съемки. В руках оператора находятся те реальные технические возможности, при помощи которых можно осуществить отвлеченный замысел режиссера. А эти возможности бесчисленны.

АППАРАТ И «ТОЧКА ЗРЕНИЯ»

Когда аппарат стоит на месте, готовый к съемке, режиссер уже не только ориентируется на будущее экранное изображение, как он это делал, работая со сценарием или выбирая и подготавливая актера. Здесь он не только предполагает, воображает его. Смотря в «глазок» (специальное приспособление в съемочном аппарате), режиссер может реально видеть в уменьшенном виде то будущее изображение, которое впоследствии будет отброшено на экран. Сценарий написан, отдельные его задачи точно формулированы, план съемки каждой сцены, учитывающий ее пластическое и ритмическое содержание, готов, актеры выбраны и готовы к работе, вся предварительная работа закончена, и подготовленный материал должен быть заснят на пленке. Аппарат, готовый к съемке, олицетворяет собой ту точку зрения, с которой будет воспринимать экранное изображение будущий зритель. Эта точка зрения может быть различна. На любой объект можно смотреть, а следовательно, можно и снимать его с тысячи различных мест, и выбор какого-то одного определенного не мо-

жет и не должен быть случайным. Этот выбор всегда связан со всей полнотой содержания той задачи, которую ставит себе режиссер, задавшийся целью так или иначе впечатлить зрителя. Будем сначала говорить хотя бы о простом показе формы. Предположим, что мы хотим снять папиросу, лежащую на краю стола. Можно так поставить съемочный аппарат, что отверстие мундштука папиросы будет точно глядеть в объектив, и в результате съемки на экране папиросы не окажется — зритель увидит полосу ребра стола и на ней черный кружок, отверстие мундштука, обведенное белой каймой картона. Значит, для того чтобы дать возможность зрителю видеть папиросу, нужно, чтобы и объектив съемочного аппарата «видел» ее. Нужно для съемки выбрать такое положение относительно объекта, при котором его форма в целом была бы видима наиболее ясно и отчетливо. Если нужно снять сломанную папиросу, оператор так становит аппарат, чтобы объектив, а вместе с ним и глаз будущего зрителя, ясно видел надрыв бумаги и торчащий из него табак. Пример с папиросой элементарен — он только грубо определяет существенное значение выбора определенного положения аппарата относительно снимаемого объекта. Задачи, разрешаемые этим выбором, на самом деле весьма разнообразны и составляют одну из важнейших сторон совместной работы режиссера с оператором. Перейдем к более сложному. В задачу режиссера может входить не только простой показ формы данного предмета, но и его относительное положение в том или другом куске пространства. Положим, что нужно не только снять стенные часы, но и показать, что они висят очень высоко. Здесь задача выбора кадра усложнена новым требованием, и оператор, выбирая положение для аппарата, либо отходит очень далеко, стараясь захватить часть пола и таким образом показать высоту, либо снимает часы, подойдя близко и снизу, подчеркивая их положение острым перспективным сокращением. Если принять во внимание, что материал, снимаемый кинорежиссером, может быть исключительно сложным по своей форме, то становится понятным, какую огромную роль играет выбор положения аппарата. Хорошо снять паровоз — это значит суметь выбрать такую точку зрения, с которой сложная его форма будет наиболее полной и яркой. Верно найденная точка зрения определяет выразительность будущего изображения. Все, что говорилось до сих пор, относилось к съемке неподвижных объектов, не меняющих своего положения относительно аппарата.

СЪЕМКА ДВИЖЕНИЯ

Работа еще усложняется, когда вводится момент движения. Объект не только имеет форму, но эта форма на изображении меняется в зависимости от его движений, и, кроме того, самое движение его имеет форму и также служит объектом съемки. Прежнее требование остается в силе.

Аппарат должен быть так поставлен, чтобы все происходящее перед ним было видимо в форме наиболее ясной и выразительной. Почему так ярко впечатляет съемка парада войск, снятая сверху? Потому что именно сверху наиболее ясно и отчетливо можно наблюдать стройное передвижение масс войска. Почему так остро воспринимается несущийся поезд или гоночный автомобиль, снятый так, что он, показавшись вдали, приближается прямо на аппарат и пролетает близко от него? Потому что в перспективном вырастании приближающейся машины наиболее ярко схвачена скорость движения. Если нужно снять автомобиль и сидящего в нем шофера, оператор ставит аппарат на земле вблизи машины. Если же нужно снять тот же автомобиль лавирующим среди экипажей по улице, оператор взберется на третий этаж, чтобы лучше схватить форму и смысл движения. Выбор положения аппарата может углублять выразительность снятого изображения во многих направлениях. Съемка паровоза, налетающего прямо на объектив, исключительно передает мощность огромной машины. В «Броненосце «Потемкине» дуло орудия, смотрящее прямо на зрителя, исключительно грозно. В «Нищей Стамбула»[16] скачущие лошади сняты оператором из придорожной канавы снизу вверх, так, что вздымающиеся копыта проносятся как бы над головой зрителя, и впечатление бешеной скачки усиливается до максимума. Здесь работа оператора уже не является простой фиксацией постановки независимо от него работающего режиссера. Качество будущей картины зависит не только от того, «что снять», но и от того, «как снять». Это «как» должно быть направлено режиссером и осуществлено оператором.

АППАРАТ ЗАСТАВЛЯЕТ ЗРИТЕЛЯ ВИДЕТЬ ТАК, КАК ЭТОГО ХОЧЕТ РЕЖИССЕР

Выбирая положение аппарата, режиссер и оператор ведут за собой будущего зрителя. Точка зрения аппарата почти никогда не бывает точкой зрения обычного наблюдателя. Сила кинорежиссера в том, что он может заставить зрителя видеть предмет не так, как его легче всего увидеть. Аппарат, меняющий точку зрения, как бы «ведет» себя определенным образом. Он как бы заряжен определенным отношением к снимаемому, он проникнут то повышенным интересом, впиваясь в деталь, то созерцанием общей картины. Он становится иной раз на место героя и снимает то, что тот видит, иной раз даже «ощущает» вместе с героем. Так в «Кожаных перчатках»[17] аппарат смотрит глазами побитого боксера, охваченного головокружением, и показывает вертящуюся затуманенную картину цирка. Аппарат может «ощущать» и вместе со зрителем. Здесь мы сталкиваемся с чрезвычайно интересным приемом киноработы. С совершенной несомненностью можно сказать, что человек по-разному воспринимает окружающий его мир в зависимости от своего душевного состояния. Целый ряд попыток кинорежиссера был направлен к тому,

чтобы путем особых приемов съемки вызывать определенную настроенность зрителя и тем усиливать впечатление от сцены. Гриффит начал снимать все печальное слегка затуманенным, объясняя это желание заставить зрителя смотреть как бы сквозь слезы.

В картине «Стачка»[18] есть интересный кусок. Рабочие на прогулке за городом. Впереди группы гуляющих гармонист. За первым планом, на котором ясно видна растягивающаяся и сжимающаяся гармонь, следует ряд кусков, в которых гуляющие сняты с различных точек зрения, иногда очень далеких. Но играющая гармонь остается во всех кадрах, она сделалась едва видимой, прозрачной. Пейзаж и идущая вдали группа видны сквозь нее. Здесь решена своеобразная задача. Режиссеру хотелось, развертывая картину прогулки, вводя ее в широкую обстановку пейзажа, сохранить вместе с тем характерный ритм издали доносящейся музыки. И это удалось. Удалось благодаря тому, что оператор сумел найти конкретный прием для осуществления мысли режиссера. Для съемки этой сцены пришлось оклеивать гармонь черным бархатом, пришлось иметь дело с точным учетом относительной экспозиции при съемке пейзажа и отдельно гармони. Нужно было произвести ряд расчетов, требующих специального знания операторского искусства и технической изобретательности. Здесь полное слияние режиссера и оператора было неизбежно, и оно обусловило успех достижения. Мысль режиссера в его работе над выразительностью экранного образа получает конкретное осуществление только тогда, когда технические знания и творческая изобретательность оператора идут в постоянном контакте, иначе говоря, тогда, когда оператор является органической частью производственного коллектива и принимает участие в создании киноленты с начала до конца.

ОФОРМЛЕНИЕ КАДРА

Выбор точки зрения аппарата является частным моментом в работе выбора места съемки. При работе на натуре (а в среднем пятьдесят процентов каждой съемки ведется вне ателье) оператору с режиссером приходится прежде всего выбирать тот кусок пространства, на котором будет развертываться сцена. Этот выбор, как и все в киноработе, не должен быть случайным. Натура в кадре никогда не должна служить только фоном для снимаемой сцены, она должна органически входить в ее целое, должна сделаться частью ее содержания. Всякий самодовлеющий фон для «фона» противен самой сущности кинематографа. Если режиссеру в данном куске нужен только актер и его работа, всякий фон, кроме ровной, не привлекающей внимания поверхности, будет только красть часть внимания зрителя и тем самым уничтожать, обесценивать, по существу, основной прием киноискусства. Если кроме актера в кадр вводится еще что-то, то это что-то должно быть связано с общим заданием сцены.

Когда в «Водопаде жизни» Гриффит показывает юношу Бартельмеса по колено в густой траве, окруженного дрожащими, колеблющимися от ветра белыми цветами ромашки, в этом кадре кусок натуры не служит случайным фоном, он, правда, в сентиментальном плане, но ярко дополняет и усиливает поданный образ. Работа над «смысловым» оформлением кадра, необходимость органической связи между развертывающейся сценой и ее окружением настолько необходимы, что одним из сложнейших моментов предварительной работы оператора и режиссера является отыскание и фиксация нужных мест для натурной съемки.

Одним из первых требований, которые предъявляются к постановочной работе кинорежиссера, является точность. Если им задуман экранный образ сцены, если он хочет, снимая, получить тот материал, из которого он сможет создать задуманное, он неизбежно должен о каждом снимаемом им куске думать, как об элементе будущего монтажного построения, и чем точнее будет его работа в пределах каждого снимаемого элемента, тем совершеннее, тем ближе подойдет он к возможности осуществления своего замысла. Отсюда же вытекает своеобразное отношение кинорежиссера к актеру, вещам, ко всему реальному, с чем он работает в процессе постановки. Каждый отдельный кусок пленки, который использует режиссер для съемки нужного ему элемента сцены, должен быть использован так, чтобы его длина точно соответствовала тому общему заданию, которое лежит в основе экранной трактовки данной сцены. В каждом снимаемом куске начинается какое-то движение, доходит до известной нужной точки, и время, которое нужно для этого движения, должно быть точно установлено режиссером. Если движение ускорилось или замедлилось, полученный кусок будет больше или меньше нужной длины. Элемент сцены, отойдя от заданной ему величины, впоследствии, в процессе монтажа, нарушит стройность задуманного экранного образа. Все, что случайно, не организованно, все то, что не приведено в строгое подчинение монтажному построению, которое мыслит режиссер, представляя себе экранное изображение каждой данной сцены,— все это неизбежно приведет к неясности, нечистоте в окончательной работе монтажного оформления сцены. Сцена впечатляет с экрана только тогда, когда она хорошо смонтирована. Хороший монтаж получится только тогда, когда в нем верно будет найден ритм, а этот ритм зависит от относительной длины кусков, длина же кусков находится в органической зависимости от содержания каждого отдельного куска. Поэтому-то режиссер и должен все снимаемое им заключать в жесткие, строгие временны́е рамки.

Предположим, что мы монтажно снимаем сцену с актером. Сцена такова: актер сидит в кресле в напряженном ожидании возможного ареста, он слышит, что к двери кто-то подошел; напряженно всматриваясь, ви-

дит, как ручка двери начинает шевелиться. Актер медленно высвобождает револьвер, засунутый между спинкой и сидением кресла, дверь начинает отворяться, актер быстро направляет револьвер, но неожиданно входит вместо ожидаемых агентов ребенок со щенятами (кусок из картины «Вне закона»[19]. Монтаж намечен так: 1) актер, сидящий в кресле, меняет положение, услышав стук; 2) его напряженное, всматривающееся лицо; 3) снята отдельно шевелящаяся ручка двери; 4) крупно — рука актера, медленно ощупывающая и вытягивающая ручку револьвера; 5) приоткрывшаяся дверь; 6) актер направляет револьвер; 7) в дверь входит мальчик со щенятами. Элементы сцены, в которой внимание зрителя перебрасывается то на человека, то на дверь, сосредоточивается то на движущейся ручке, то на руке актера или револьвере, в конце концов должны слиться на экране в единый образ непрерывно развивающейся сцены. Несомненно, что для создания резкого перелома между медленно нарастающим напряжением и неожиданно быстрым разрядом режиссером должен быть задан определенный, творчески найденный ритм монтажа. Каждый элемент сцены нужно снимать отдельно. То, что делает актер при съемке каждого куска, должно быть точно ограничено временем. Но мало установить временны́е границы, в этих границах актер должен сделать ряд движений, насытить каждый кусок ясным и выразительным пластическим содержанием. Если оставить место случайности в работе актера, то не только пауза, замедление, но и лишнее движение, сделанное актером, уже нарушит те временны́е границы, которые непременно должны быть поставлены режиссером. Это нарушение, как мы уже говорили, изменит длину куска и тем самым нарушит стройность целого построения сцены. Мы видим, таким образом, что не только временны́е границы должны быть точно установлены, но также и сама форма движения, уложенная в них, само пластическое содержание работы актеров в каждой отдельной сцене должно быть выполнено точно, если режиссер хочет достигнуть какого-то результата в создании того окончательного образа сцены, который будет впечатлять зрителя, проходя на экране уже не в действительной, а кинематографической форме. Точность работы в пространстве и во времени является тем неизбежным условием, выполняя которое работник кинематографа сможет овладеть ясным и ярко впечатляющим экранным изложением. То же стремление к точности должно управлять режиссером и оператором не только при построении сцены, но и при выборе кусков натуры, из которых будет создано пространство на экране. Казалось бы, если для съемки нужна река или лес, достаточно отыскать «красивую» реку, и можно начинать съемку. На самом же деле режиссер никогда не ищет ни реки, ни леса, он ищет «нужные кадры». Эти «нужные кадры», точно отвечающие заданиям каждой сцены, могут оказаться разбросанными по десятку различных рек, но в картине они будут соединены в одно. Режиссер не «снимает натуру», он использует

ее для будущей монтажной композиции. Композиционные задания могут быть настолько строги, что режиссер и оператор иногда насильственно деформируют, перестраивают кусок натуры, стремясь найти нужную форму. Обломить мешающие ветви, спилить лишнее дерево, пересадить его туда, где оно необходимо, запрудить реку, наполнить ее льдинами — все это характерно для работника кино, всегда, всеми способами использующего натурный материал для построения нужного экранного образа. Использование натуры как материала достигает крайнего своего выражения в постройке натурных кадров в ателье, когда из настоящей земли, настоящих камней, песка, живых деревьев и воды точно «строятся» в ателье именно те формы, которые нужны режиссеру. Выбор места съемки и установка точки зрения аппарата, в целом технически определяемые как выбор кадра, всегда усложнены еще одним условием. Это условие — свет. Выше уже говорилось об огромной роли света. Он создает, в конце концов, ту форму, которая переносится на экран. Только когда объект освещен нужным образом и с нужной силой, он готов для съемки. Изображение на пленке, отброшенное на экран, есть лишь комбинация светлых и темных пятен. На экране нет ничего, кроме света различной силы, и понятно поэтому, что, управляя светом на съемке, мы совершаем фактическую работу оформления будущего изображения. Вместе с тем ощущение качества и интенсивности света, учет непосредственной связи между объектом и возможным его изображением на пленке, связаны исключительно с техникой оператора.

ЛАБОРАТОРИЯ

Все, что было сказано в плане необходимости тесной связи всех работающих в производстве кинокартины, относится в полной мере и к оператору. Через режиссера, работу которого над процессами, протекающими в действительности, он превращает в материал кинематографический, оператор связывается с другими членами производственного коллектива: с актером и сценаристом. Он же в свою очередь служит связующим звеном между режиссером и работниками лаборатории, которая является ближайшим этапом обработки материала кинокартины, непосредственно следующим за съемкой.

Только после проявления негатива и печатания позитива режиссер наконец получает в чистом виде кинематографический материал, из которого он может строить свое произведение. Так же как и любой этап кинопроизводства, лаборатория включает в себя не только простое, механическое проведение шаблонных процессов (химической обработки снятой пленки). Ее задания часто служат продолжением мысли, родившейся у сценариста, прошедшей через режиссера и оператора. Гриффитовские сумерки в «Америке» не были бы осуществлены без проявителя нужного

состава и качества. Только тогда, когда появляются на свет все куски, необходимые для создания картины, уже в виде изображений, напечатанных на лентах позитивной пленки, только тогда кончается органическая связь между всеми работниками кинопроизводства, которая обусловливала единственную возможность создания «настоящего», полноценного произведения.

Режиссер приступает к комбинированию, склейке разрозненных кусков в целое. Он остается наедине с монтажем, с основным творческим процессом, о котором говорилось в начале книги.

КОЛЛЕКТИВИЗМ — БАЗА КИНОРАБОТЫ

Книга о кинорежиссере охватила всех работников кинопроизводства. Это и не могло быть иначе. Фабрика кинолент обладает всеми свойствами, присущими индустриальному производству. Руководящий инженер не сможет сделать ничего без мастеров и рабочих. И их совместные усилия не приведут к хорошему результату, если каждый работник ограничится лишь механическим исполнением своей узкой функции. Коллективизм — это то, что делает каждую, даже самую незначительную часть работы живой и органически связанной с общей задачей. Кинематографическая работа такова, что чем меньше количество людей принимает в ней непосредственное органическое участие, чем разрозненнее их работа, тем хуже получится окончательный продукт производства — кинокартина.

1926 г.

КИНОСЦЕНАРИЙ *

ПРЕДИСЛОВИЕ

Каждое искусство обладает своим, только ему присущим, впечатляющим приемом подачи материала. Это свойственно, конечно, и кинематографу. Работать над сценарием, ничего не зная о приемах режиссера, о приемах съемки и монтажа, так же нелепо, как предлагать французу русский стих в буквальном переводе слово за словом. Для того чтобы впечатлить француза, нужно написать стих заново со знанием французских особенностей стихосложения. Для того чтобы написать сценарий, годный для постановки, нужно знать те приемы, которыми зритель может быть впечатлен с экрана.

Существует мнение, что сценарист должен давать лишь общий, примитивный каркас действия — всю работу детального «кинематографического» оформления должен производить режиссер. Это глубоко неверно. Нужно помнить о том, что никакую работу ни в каком искусстве нельзя разбивать на отдельные, независимые друг от друга этапы. Уже самый общий подход, охватывающий лишь в будущем мыслимую работу, предполагает возможные частности и детали. Когда вы думаете о теме, неизбежно мыслится, хотя неясно и неточно, возможная сюжетная обработка и т. д.

Отсюда ясно, что если даже сценарист и воздержится от точных указаний, что и как снимать, что и как монтировать, все же знание и учет возможностей и особенностей режиссерской работы позволит ему дать такой материал, который м о ж е т быть использован режиссером и даст ему возможность создать к и н е м а т о г р а ф и ч е с к и в п е ч а т л я ю щ у ю ленту.

---

* Печатается в отрывках.

СЦЕНАРИЙ

ЧТО ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ «РАБОЧИЙ» СЦЕНАРИЙ

Всем известно, что готовая кинематографическая картина состоит из целого ряда более или менее коротких кусочков, чередующихся в какой-то определенной последовательности. Следя за развитием действия, зритель переносится то в то, то в другое место и даже более того, ему показывают сцену, а иной раз одного актера не целиком, а последовательно направляя съемочный аппарат на отдельные части сцены или человеческого тела. Этот прием построения картины, разбивающий материал на элементы и затем строящий из них кинематографическое целое, называется монтажем, и о нем будет подробно говориться во второй части брошюры. Сейчас нам важно лишь установить наличие этого основного приема кинематографической работы. Режиссер, снимая ленту, лишен возможности делать ее последовательно, то есть начать с первой сцены и, снимая сценарий подряд, дойти до конца. Причина этого проста. Если вы, предположим, построили нужную декорацию, то почти всегда оказывается, что сцены, идущие в ней, разбросаны по всему сценарию, и если режиссер вздумает, сняв сцену в этой декорации, перейти сейчас же к другой в порядке развития сценарного действия, то окажется, что нужно строить новую декорацию, не разрушая первой, затем следующую и т. д. нагромождать целый ряд построек, не имея возможности уничтожать предыдущие. Такая работа немыслима по простым техническим условиям. Таким образом, и режиссер и актер лишены возможности создавать преемственность в процессе самой съемочной работы, а вместе с тем эта преемственность необходима. Потеряв ее, мы теряем единство — стиль работы, а вместе с ним и убедительность ее. Здесь совершенно неизбежной является необходимость детальной предварительной обработки сценария. Только тогда может уверенно работать режиссер и только тогда получит он значительные результаты, когда он каждый кусок внимательно оформит в плане кинематографическом, когда он, ясно представляя себе ряд экранных изображений, проследит и зафиксирует весь ход развития как сценарного действия, так и работу отдельных персонажей. В этой предварительной кабинетной разработке должен быть создан тот единый стиль, который обусловливает ценность произведения искусства. Все отдельные переносы аппарата — съемки издали, вблизи, сверху и т. д., все технические приемы, вроде диафрагм, каше, панорам, помогающие связи куска с предыдущим и последующим, все, что составляет и усиливает внутреннее содержание сцены, должно быть точно учтено, иначе при съемке сцены, выхваченной из середины сценария, могут создаться непоправимые ошибки. Таким образом, «рабочая», то есть готовая к съемке форма сценария представляет собой подробное изложение каждого, иногда малого кусочка, с упоминанием всех технических приемов,

нужных для ее исполнения. Конечно, предложить писать в такой форме сценаристам — это значит предложить им стать режиссерами, но все же работа сценаристов в этом направлении необходима, и если они не дадут «стального» сценария, готового к съемке, они все же, предлагая материал более или менее приближающийся к идеальной форме, дадут режиссеру не ряд препятствий, которые надо преодолеть, а ряд толчков, которые можно использовать. Чем подробнее технически проработан сценарий, тем больше шансов у сценариста увидеть на экране образы, впечатляющие именно так, как он задумал.

КОНСТРУКЦИЯ СЦЕНАРИЯ

Нужно всегда помнить, что кинематографическая лента в силу особенностей своего построения (быстрая смена последовательных кусков) требует от зрителя чрезвычайного напряжения внимания. Режиссер, а следовательно, и сценарист, все время деспотически ведет за собой внимание зрителя. Зритель видит только то, что показывает ему режиссер; для раздумья, сомнения и критики не остается места и времени, и поэтому малейшая ошибка в ясности, отчетливости построения воспримется как неприятный сумбур или как просто пустое невпечатлившееся место. Помня это, нужно всегда заботиться о наибольшей простоте и отчетливости разрешения каждой отдельной задачи, в какой бы момент работы она ни встала перед кинематографистом. Для удобства изложения мы разберем каждый из отдельных пунктов указанной схемы отдельно, для того чтобы установить те специфические требования, которые предъявляет кинематограф к выбору и применению различного материала и различных приемов его обработки.

ТЕМА

Требование, обусловленное самой сущностью кинематографического зрелища, будет существовать, вероятно, всегда — это требование ясности. Я уже упоминал выше о необходимой ясности в разрешении каждой задачи, встречающейся в процессе кинематографической работы; это относится, конечно, и к работе над темой. Если основная мысль, которая должна служить стержнем сценария, неопределенна и расплывчата,— он осужден на неудачу. Еще при изложении литературного содержания можно, внимательно разбираясь, распутаться в намеках и неясностях, но, перенесенный на экран, такой сценарий неизбежно окажется раздражающе сумбурным.

...Можно запомнить, как правило: точно и ясно формулируй тему — иначе работа не получит необходимого смысла и единства, обусловливающих всякое произведение искусства. Все дальнейшие ограничения, которые могут обусловливать выбор темы, связаны с сюжетной ее обра-

боткой. Как я уже говорил, творческий процесс никогда не идет в схематической последовательности; задумывая тему, надо мыслить почти одновременно и о сюжетном ее оформлении.

СЮЖЕТНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ТЕМЫ

В самых начальных стадиях работы сценарист уже обладает каким-то материалом, который должен быть впоследствии уложен в рамки будущего произведения. Этот материал дается знанием, наблюдением, фантазией, наконец. Определив тему, как основную мысль, обусловливающую отбор этого материала, сценарист должен приступить к группировке его. Здесь впервые вводятся действующие лица, устанавливаются их взаимоотношения, определяется различное значение их в развитии действия и, наконец, намечаются какие-то пропорции распределения всего материала по целому сценарию. Вступая в область сюжетной обработки темы, сценарист впервые сталкивается с условиями художественной работы.

...Подойдем прежде всего к самому общему приему — определим характер работы над сюжетом. Литератор, когда он намечает будущее произведение, всегда устанавливает целый ряд каких-то опорных пунктов, значительных для выявления темы и разбросанных по всей подготавливаемой вещи. Эти опорные пункты как бы отмечают общий контур; сюда относятся моменты характеристики отдельных лиц, характер событий, сталкивающих их между собой, иногда детали, определяющие смысл и силу моментов подъема или падения, иногда даже просто отдельные, удачные по силе и выразительности отрывки. Конечно, подобный же момент есть и в работе сценариста. Отвлеченно мыслить о сюжете нельзя. Нельзя просто намечать, что вначале герой анархист, а затем, столкнувшись с рядом неудач в своих попытках революционной работы, он становится сознательным коммунистом. Такая схема не отойдет от темы и не приблизит нас к нужному оформлению. Нужно нащупывать не только, что происходит, но и как это происходит; работая над сюжетом, надо уже ощущать и форму. Замыслить перелом в миросозерцании героя — это еще не значит создать кульминационный пункт в сценарии. Прежде чем не будет найдена какая-то конкретная форма, которая, по мнению сценариста, должна впечатлить зрителя с экрана, отвлеченная мысль о переломе не имеет художественной ценности и не может служить опорным пунктом для построения сюжета, а такие опорные пункты необходимы, они устанавливают твердый скелет сюжета и устраняют опасность местных провалов, которые всегда могут случиться, если какой-то важный момент в развитии сценария небрежно и отвлеченно намечен. Этот момент в процессе окончательной кинематографической отделки может оказаться внешне невыразительным, неподдаю-

щимся пластической обработке и, таким образом, нарушающим все построение. Романист отмечает свои опорные пункты описательными отрывками, драматург — эскизами диалога, сценарист должен мыслить пластическими (внешне выраженными) образами. Он должен воспитать свое воображение, он должен впитать в себя привычку представить себе каждую мысль, приходящую в голову, в виде какой-то последовательности экранных изображений. Более того, он должен научиться владеть этими образами и из множества являющихся в воображении выбирать те, которые наиболее ярки и выразительны, он должен уметь владеть ими так, как литератор владеет словом и драматург — диалогом. Ясность и четкость в сюжетной разработке находятся в прямой зависимости от ясной формулировки темы.

ПЛАСТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ

Сценаристу нужно всегда помнить, что каждая фраза, написанная им, в конце концов должна быть выражена пластически в каких-то видимых формах на экране, и, следовательно, важны не те слова, которые он пишет, а те внешне выраженные пластические образы, которые он этими словами описывает. В действительности не так-то легко находить эти пластические образы. Они должны быть прежде всего ясны и выразительны. Человек, знакомый с литературной работой, очень хорошо представляет себе, что такое выразительное слово и что такое выразительный язык; он знает, что есть меткие, выразительные слова, есть яркие, выразительные построения из слов — фразы. Он также знает, что растянутый, неясный, с множеством лишних слов язык неопытного писателя есть результат неумения выбирать слово и владеть им. Все сказанное о литературной работе можно целиком отнести к работе сценариста, но только место слова занимает пластический образ. Пластический (внешне выраженный материал) материал нужно уметь находить и уметь пользоваться им: то есть надо уметь находить и выбирать среди бесчисленного количества материала, даваемого жизнью и наблюдением ее, такие формы и такие движения, которые наиболее ясно и убедительно выражают всю полноту замысла сценариста.

Приведем несколько пояснительных примеров.

В картине «Нападение на Виргинскую почту»[1] есть эпизод, в котором в действие вступает новое лицо — бродяга, беглый каторжник. Тип ультраотрицательный. Задача сценариста дать его характеристику. Разберем, как это сделано, описывая ряд последовательных кусков.

1. Бродяга — дегенеративного вида парень с лицом, обросшим щетиной небритых волос, собирается войти в дом, но останавливается, обратив внимание на что-то.

2. Крупно показано лицо смотрящего бродяги.

3. Показывается то, что он видит,— это крошечный пушистый котенок, спящий на солнце.

4. Снова показан бродяга — он поднимает тяжелый камень с явным намерением уничтожить им спящего малыша, и только случайный толчок товарища, проносящего вещи в дом, мешает ему исполнить жестокое намерение.

В этом маленьком эпизоде нет ни одной поясняющей надписи, а вместе с тем он впечатляет отчетливо и ясно. Почему? Потому что правильно и удачно выбран пластический материал.

Спящий котенок — безукоризненное выражение полной беспечности и безвредности, а потому тяжелый камень в руках огромного человека сразу становится символом нелепой, бессмысленной жестокости. «Бродяга — злобное животное» — вот какой вывод неизбежно рождается в голове зрителя, просмотревшего сцену. Цель достигнута. Характеристика сделана, причем ее отвлеченное содержание целиком выражено при помощи удачно выбранного пластического материала.

Возьмем еще один пример из той же картины. Содержание сцены такое: в семье крестьянина стряслось несчастье — старший сын искалечен ударом камня, отец умирает от разрыва сердца, младший сын — подросток (герой картины) знает, что виновник всех несчастий — бродяга, предательски напавший на брата. Несколько раз в течение картины мальчик порывается отомстить негодяю. Орудие мести — старое шомпольное ружье. Когда изуродованного брата принесли в дом и отупевшая от отчаяния семья собралась вокруг постели, мальчик, один, тайком, то плача, то стискивая зубы, забивает в ружье пулю. Внезапная смерть отца и мольбы матери, в отчаянии обхватившей ноги сына, удерживают его порыв. Мальчик остался единственной надеждой семьи. Как-то он снова тайком прокрадывается к ружью и снимает его со стены, но голос матери, просящей купить мыла, заставляет мальчика быстро повесить ружье обратно и бежать в лавку. Обратите внимание, как мастерски использовано здесь нелепое на вид шомпольное ружье. Оно как бы олицетворяет собой ту жажду возмездия, которая мучает мальчика. Каждый раз, когда рука тянется к ружью, зритель знает, что происходит в душе героя. Не нужно ни надписей, ни объяснений. Вспомните сцену с мылом для матери, только что описанную. Повесить ружье и побежать в лавку,— здесь значит забыть о себе ради другого. Это целая характеристика, тут и наивная непосредственность полуребенка и нарождающееся сознание долга.

Еще один пример из картины «Кожаные перчатки» [2]. Кусок таков: человек, сидя за столом, дожидается своего друга, он курит папиросу, а перед ним пепельница и стакан с полувыпитым чаем, переполненные невероятным количеством окурков. Зритель сразу представляет себе и то

Многие из нас хранят такие знаки любви и благодарности. Иногда это самые неожиданные предметы. На нашу студию пришел как-то пешком из города маленький мальчик. Пешком, потому что у него не было по молодости лет денег на билет в троллейбусе. Он пробрался на съемки фильма «Ленин в 1918 году» и подарил Борису Щукину, снимавшемуся в роли Ленина, свою самую заветную драгоценность — ружейный патрон.

Дети, наши самые страстные почитатели и азартные «болельщики». Они играют в «Чапаева», «Александра Невского», «Суворова». Они закидывают нас письмами, тысячами вопросов, чаще всего о том, чего нет в фильме. Их любознательности нет предела, им хочется знать, что было раньше, чем кончилось, были ли у Суворова дети и были ли эти дети похожи на папу.

Многие письма, полученные мной, написаны суворовским языком: «Помилуй бог, как хорошо!» Или «Советскому киноискусству, артисту и режиссерам — салют и слава!»

Это и есть слава! Та самая слава, которую так щедро дает наш советский зритель. Дает, если работаешь над тем, что ему нужно, близко и дорого. Дает за честную службу ему — советскому зрителю, трудовому народу нашей страны.

1945 г.

количество времени, которое ждет этот человек, и ту степень волнения, которая заставляет его выкурить чуть ли не сотню папирос.

Из приведенных примеров становится ясным, что подразумевается под понятием: выразительный, пластический материал. Мы встретили здесь котенка, бродягу, камень, ружье, окурки, и ни один из этих предметов или людей не был введен случайно, каждый из них, оставаясь зрительным образом, не требующим пояснений, вместе с тем имеет крепкое и ясное значение.

Отсюда важное правило для сценариста: работая над каждым отдельным куском, надо внимательно обдумывать и выбирать каждый зрительный образ; помнить, что для каждой мысли, для каждого понятия могут быть десятки и сотни пластических выражений, но среди них сценарист должен выбрать самые ясные и самые яркие. С особенным вниманием следует относиться к роли предметов, вещей в картине. Взаимоотношения людей большей частью выясняются в разговорах, в словах, с вещами же никто не говорит, и потому работа с ними, выражаясь в видимом действии, является исключительно интересной для кинематографиста, как мы и видели на примерах. Попробуйте представить себе гнев, радость, смущение, горе и т. п., выраженные не в словах и жестах, их сопровождающих, а в действии, связанном с каким-нибудь любым предметом, и вы увидите, какие насыщенные пластической выразительностью образы будут приходить вам в голову. Работа над пластическим материалом весьма важна для сценариста. В ее процессе он учится представлять себе написанное так, как оно должно выйти на экране, и это умение необходимо для правильной и продуктивной работы.

Нужно стараться выразить свою мысль зрительным образом — ясным и ярким. Если это характеристика действующего лица — нужно поставить его в такие условия, чтобы оно каким-то видимым действием или движением показало себя в нужном свете (вспомним бродягу и кошку). Если это изображение события — нужно подобрать такие сцены, которые бы наиболее ярко зрительно выявили сущность изображаемого события.

ПРИЕМ ОБРАБОТКИ МАТЕРИАЛА

Монтаж — строящий

Кинематографическая картина, а следовательно, и сценарий, всегда бывает разбита на весьма большое количество отдельных кусков (вернее строится из этих кусков). Целый сценарий разбит на части; каждая часть разбита на эпизоды; каждый эпизод — на сцены, и, наконец, каждая сцена строится из целого ряда кусков, снятых с разных точек зрения. Настоящий сценарий, который может быть пущен в работу, должен непременно предусматривать это главное свойство кинематографической ленты. Сценарист должен уметь писать на бумаге так, как это будет

показываться на экране, точно обозначая содержание каждого куска и их последовательность. Построение из отдельных кусков сцены, из сцен — эпизода, из эпизодов — части и т. д. называется **монтажем**. Монтаж является одним из значительных орудий впечатления, которым владеет кинематографист, а следовательно, и сценарист. Будем знакомиться с его приемами последовательно.

Монтаж сцены. Каждому, видевшему новые кинематографические картины, знакомо понятие крупного плана. Чередующиеся изображения лиц собеседников во время диалога. Изображение рук, ног во весь экран — все это знакомо всем. Но для того чтобы уметь правильно употреблять крупные планы, нужно понять их смысл, а смысл этот таков: крупный план насильно направляет внимание зрителя на ту деталь, которая в данном случае является единственно важной по ходу действия. Положим, что в сцене действуют три человека. Если сущность заключается в *общем* ходе действия (ну хотя бы все трое поднимают какой-то тяжелый предмет), они снимаются одновременно в так называемом *общем* плане. Если же один из них переходит к самостоятельному действию, имеющему существенное значение для сценария (например, отделяясь от других, осторожно вынимает из кармана револьвер), то аппарат направляется только на него. Его действие снимается отдельно. Сказанное применяется не только к отдельным людям, но также и к отдельным частям человека или предмета. Предположим, что снимают человека, видимо, спокойно слушающего собеседника, но вместе с тем сдерживающего бешенство. Человек этот, незаметно для других, судорожно ломает папиросу, зажатую в руке. Эта рука неизбежно будет показана на экране отдельно, *крупно*, иначе зритель ее не заметит, и характерная деталь пропадет. Существовало раньше (да и теперь оно встречается) представление о крупном плане как о «перебивке» общего. Это глубоко неверное понимание. Никакой «перебивки» не существует. Существует закономерное построение. Для того чтобы уяснить себе сущность строящегося монтажа сцены, можно воспользоваться таким сравнением. Представьте себя наблюдателем развертывающейся перед вами сцены, положим, такой: человек стоит у стены дома, он поворачивает голову влево; оказывается, что через калитку ворот осторожно пробирается другой человек. Оба на довольно большом расстоянии друг от друга, остановились. Первый вынимает какой-то предмет и показывает его, как бы дразня, другому. Тот в бешенстве сжимает кулаки и бросается на первого. В этот момент из окна третьего этажа высовывается женщина и кричит: «Милиция!» Противники разбегаются. Как можно это наблюдать?

1. Наблюдатель смотрит на первого человека: тот повернул голову.

2. На что же он смотрит? Наблюдатель направляет в ту же сторону взгляд и видит проходящего в калитку. Последний остановился.

3. Как относится к его появлению первый? Новый поворот наблюдателя: первый вынул предмет и дразнит им.

4. Как же реагирует второй? Снова поворот. Он сжал кулаки и бросился на противника.

5. Наблюдатель отбежал и смотрит, как оба противника покатились в драке.

6. Крик сверху. Наблюдатель поднимает голову и видит кричащую женщину в окне.

7. Наблюдатель опускает голову и видит результат предупреждения — разбегающихся людей.

Наблюдатель стоял близко к людям, и он видел все детали, видел ясно, но для этого ему пришлось поворачивать голову то влево, то вправо, то вверх, смотря по тому, куда влек его интерес наблюдения и последовательность развития сцены. Если бы он стоял далеко от места действия, охватывая сразу двух людей и окно третьего этажа, он получил бы лишь общее впечатление от сцены, не имея возможности рассмотреть в отдельности ни первого, ни второго, ни женщины. Вот тут мы и подошли вплотную к сущности строящего монтажа. Цель его — выпукло показать развитие сцены, направляя внимание зрителя то на тот, то на другой отдельный момент. Объектив аппарата заменяет глаза наблюдателя, и повороты аппарата, направляемого то на одного, то на другого человека, то на одну, то на другую деталь, должны подчиняться той же необходимости, как и повороты глаз наблюдателя. Кинематографист, преследуя цели наибольшей ясности, выпуклости и яркости, снимает сцену отдельными кусками и, показывая их соединенными, направляет внимание зрителя на отдельные моменты и заставляет его смотреть так, как это делал бы сам внимательный зритель-наблюдатель. Из сказанного ясно, почему строящий монтаж может впечатлять даже эмоционально. Представьте себе волнующегося наблюдателя какой-то быстро развивающейся сцены. Его возбужденный взгляд быстро перебрасывается с места на место. Если мы будем подражать ему аппаратом, мы получим ряд картин, быстро сменяющихся кусков, и создадим б е с п о к о й н ы й   м о н т а ж   с ц е н ы. Противоположностью будут сменяющиеся наплывами длинные куски, требующие спокойного медлительного монтажа (так можно снимать, например, бредущее по дороге стадо с точки зрения идущего по дороге пешехода).

Мы установили, таким образом, сущность строящего монтажа сцены. Он строит сцены из отдельных кусков, из которых каждый сосредоточивает внимание зрителя только на существенном моменте действия. Последовательность этих кусков не должна быть беспорядочна, а должна соответствовать естественному переносу внимания воображаемого наблюдателя (им в конце концов и является зритель). В этой последовательности должна быть своеобразная логика, которая будет в наличии

только тогда, когда в каждом куске будет толчок для переноса внимания на другую точку (например: 1) человек поворачивает голову, смотрит; 2) показывается то, что он видит).

Монтаж эпизода. Последовательное направление внимания зрителя на различные моменты развивающегося действия, вообще характерно для кинематографа. Это основной его прием. Мы видели, что отдельная сцена, а иной раз даже движение одного человека строится на экране из отдельных кусков. Кинематографическая картина не является просто собранием отдельных сцен. Подобно тому как из кусков строится сцена, проникнутая каким-то связанным действием, отдельные сцены собираются в группы, образуя законченные эпизоды. Эпизод строится (монтируется) из сцен. Предположим, что перед нами стоит задача построить такой эпизод: двое шпионов пробираются, чтобы взорвать пороховой склад; по дороге один из них теряет письмо с инструкциями. Третье лицо находит письмо и, предупредив караул, поспевает во-время, чтобы арестовать шпионов и спасти склад. Здесь прежде всего сценарист сталкивается с одновременностью нескольких действий в разных местах. В то время как шпионы подбираются к складу, третий нашел письмо и спешит вызвать караул. Шпионы почти у цели, караул предупрежден и бросился к складу. Шпионы кончают работу, караул поспел во-время. Если мы продолжим прежнее сравнение аппарата с наблюдателем, нам уже придется не только поворачивать его из стороны в сторону, но и переносить его с места на место. Наблюдатель (аппарат) то на дороге следит за шпионом, то в караульной снимает суматоху, то у склада показывает работу шпионов и т. д. Но в соединении отдельных сцен (в монтаже) прежний закон преемственной последовательности остается в силе. Только тогда получится связанный эпизод на экране, если внимание зрителя будет правильно переноситься со сцены на сцену. А эта правильность обусловлена следующим: зритель видел пробирающихся шпионов, видел потерю письма, и, наконец, человека, нашедшего это письмо. Человек с письмом побежал за помощью. У зрителя является неизбежное волнение: успеет ли нашедший предупредить несчастье. Сценарист тотчас же отвечает, показывая шпионов, приблизившихся к складу,— его ответ звучит как предупреждение: «осталось мало времени». Волнение зрителя — «успеют ли» — продолжается...— сценарист показывает выбежавший караул. Времени очень мало — показано начало работы шпионов. Так, перебрасывая внимание то на спасителей, то на шпионов, сценарист отвечает естественным толчкам интереса зрителя и правильно строит (монтирует) эпизод. В психологии есть закон, утверждающий, что если эмоция рождает определенные движения, то можно, проделывая эти движения, вызвать в себе эмоцию. Если сценарист сумеет передать спокойный ритм переброски интереса волнующегося зрителя, если он сумеет построить моменты нарастания интереса к тому,

«что же делается в другом месте?» и во-время перенести зрителя туда, куда волнующийся зритель захотел бы, то созданный таким образом монтаж сможет действительно взволновать зрителя. Нужно усвоить себе, что монтаж есть, в сущности, насильственное произвольное управление мыслью и ассоциациями зрителя. Если монтаж просто беспорядочное сцепление разных кусков,— зритель ничего не поймет (не воспримет); если же он будет согласован с определенно выбранным течением хода событий или движения мысли, волнующейся или спокойной, он будет зрителя волновать или успокаивать.

Монтаж, как орудие впечатления
Монтаж сопоставляющий

Мы уже говорили в отделе монтажа эпизода о том, что монтаж является не только простым приемом соединения отдельных сцен или кусков, но также и приемом, управляющим «психическим состоянием» зрителя. Нам предстоит теперь познакомиться с главнейшими специальными приемами монтажа, имеющими целью воздействовать на состояние зрителя.

К о н т р а с т. Представьте себе, что вы рассказываете о бедственном положении голодающего человека; рассказ будет впечатлять еще ярче, если вы упомянете при этом о бессмысленном обжорстве богача.

На этом простом контрастном сопоставлении и основан соответствующий прием монтажа. На экране впечатление контраста достигается еще острее благодаря тому, что не только эпизод голодающего можно сопоставить с эпизодом обжоры, но и отдельные сцены, даже отдельные куски сцен сопоставлять, как бы заставляя зрителя беспрерывно сравнивать два действия, одним усиливая другое. Монтаж по контрасту один из самых сильных и вместе с тем наиболее привычных шаблонных приемов, и злоупотреблять им не следует.

П а р а л л е л и з м. Прием параллелизма близок к контрасту, но он гораздо шире. Яснее можно показать сущность его на примере. В одном из еще не снятых сценариев есть такое место: рабочий из вожаков забастовки приговорен к смерти; казнь назначена производиться в пять часов утра. Эпизод смонтирован так: фабрикант — хозяин смертника — выходит пьяный из ресторана, он смотрит на часы-браслет: четыре часа. Показывается смертник — его готовят к отъезду. Снова фабрикант звонит у дверей, справляясь с часами, — половина пятого. По улице несется черная карета под конвоем. Открывшая дверь горничная — жена смертника — становится жертвой внезапного бессмысленного насилия. Пьяный фабрикант храпит на постели, нога с завернувшейся штаниной, рука свисла вниз, виден браслет с часами, стрелка подползает к пяти часам. Рабочего вешают. Здесь два тематически несвязанных действия

соединены вместе и идут параллельно благодаря часам, которые указывают приближение казни. Эти часы, укрепленные на руке тупого животного, как бы связывают близящуюся трагическую развязку с ее главным виновником, все время проплывающим в сознании зрителя. Прием несомненно интересный, могущий быть развитым весьма разнообразно.

Уподобление. В финале «Стачки»[3] расстрел рабочих перебивается моментами убийства быка на бойне. Сценарист как бы хочет сказать: подобно тому, как мясник ударом молота валит быка, хладнокровно и жестоко, были расстреляны рабочие. Прием особо интересный потому, что он вводит путем монтажа в сознание зрителя чисто отвлеченное понятие, не пользуясь надписью.

Одновременность. В американских картинах финал сценария строится на одновременном быстром развитии двух действий, причем от хода одного зависит исход другого. Например, в картине «Нетерпимость»[4] финал современной части построен так: рабочий приговорен к повешению, его уже исповедуют и ведут к виселице, но он может быть спасен, если его жена успеет догнать на автомобиле поезд губернатора и получить приказ о помиловании. Весь финал построен на беспрерывном показывании то бешено несущегося автомобиля, догоняющего поезд, то постепенного приготовления к казни и лица осужденного. В самый последний момент, когда руки палачей приготовились пустить в ход виселицу, поспевает помилование. Вся цель этого приема заключается в том, чтобы довести зрителя до максимального волнения от постоянной мысли: «Успеют ли? Успеют ли?»

Прием чисто эмоциональный и в настоящее время достаточно надоевший, но несомненно, что это самый сильный прием для финала из всех показанных до сих пор.

Лейтмотив (напоминание). Часто сценаристу интересно особенно подчеркнуть основную мысль сценария. Для этого существует прием напоминания. Сущность его легко показать на примере. В антирелигиозном сценарии, имевшем целью показать жестокость и лицемерие церкви на службе у царизма, несколько раз повторяется одинаковый кусок: медленно звонящий колокол с наплывающей надписью: «благовест возвещает миру терпение и любовь». Кусок появлялся как раз, когда сценарист хотел подчеркнуть бессмысленность терпения и лицемерие проповедуемой любви.

Все сказанное о сопоставляющем монтаже, конечно, не исчерпывает всего богатства его приемов. Важно лишь показать, что монтаж, будучи специфически свойственным кинематографу, является мощным орудием впечатления в руках сценариста. Внимательное его изучение на картинах, связанное с талантом, несомненно, поведет к открытию новых возможностей, а в связи с ними и к созданию новых форм.

1926 г.

ВРЕМЯ КРУПНЫМ ПЛАНОМ *

Во время работы над одной из последних картин мне пришла мысль, что фиксирование внимания зрителя на выделенной детали можно производить не только в области пространственных построений, но также и в области построений временных. Давно изобретенная так называемая «цайт-лупа» натолкнула меня на практическое осуществление задуманного приема.

Как-то летом тридцатого года я был в Москве на заседании во Дворце труда. Работа кончилась. На улице шел сильный дождь, и нужно было переждать его. Сидя в комнате, я смотрел на окно, открытое в сад, и наблюдал, как великолепные мощные струи воды, ровные и спокойные, разбивались о каменный подоконник. Вверх, невысоко, подскакивали круглые капли, то крупные блестящие и переливающиеся, то мелкие, исчезающие в воздухе. Они двигались, подлетая и падая по разнообразным кривым в сложном, но ясном ритме. Иногда несколько струй дождя, вероятно, сбитые ветром, соединялись в одну. Вода, ударяясь о камень, разбрасывалась прозрачным дрожащим веером, падала, и снова круглые блестящие капли подскакивали, пересекаясь с мелкими разлетающимися брызгами.

Замечательный дождь! Я не только смотрел на него, но со всей полнотой ощущал его свежесть, влажность, его великолепное изобилие. Я чувствовал себя погруженным в него. Он лился на мою голову, на мои плечи. Земля, вероятно, перестала впитывать его, переполненная до краев. Дождь кончился, как это часто бывает летом, почти внезапно, роняя свои последние капли уже под солнцем. Я вышел из здания и, проходя по саду, остановился посмотреть на человека, работавшего косой. Он был обнажен до пояса. Мускулы его спины сокращались и

* Печатается с сокращениями

растягивались при равномерных взмахах. Мокрое лезвие косы, взлетая вверх, попадало в солнечный свет и на мгновение вспыхивало острым ослепительным пламенем. Я подошел ближе. Коса погружалась в высокую влажную траву, и она, подрезанная, медленно ложилась на землю непередаваемым гибким движением. Светящиеся на сквозном солнце капли воды дрожали на кончиках острых, изогнутых листьев, скатывались и падали. Человек косил, я стоял и смотрел. И снова меня охватило необычайно волнующее ощущение великолепия зрелища. Я никогда не видел такой замечательной мокрой травы! Я никогда не видел, как скатываются капли по желобкам ее узких листьев! Я в первый раз увидел, как падают ее стебли, срезанные косой! И как всегда, по моей постоянной привычке (вероятно, всем кинорежиссерам это знакомо), я попытался представить себе все это на экране.

Я вспомнил десятки раз снятую и показанную во многих картинах косьбу и остро почувствовал все убожество этих дрянных фотографий в сравнении с изумительной насыщенностью и богатством увиденного мною. Стоит только представить себе плоского, серого человека, махающего длинной палкой всегда в несколько убыстренном темпе, представить себе траву, снятую сверху, похожую на сухую путаную мочалу, как становится ясным, насколько все это бедно и примитивно. Я вспоминаю даже великолепно технически сделанную картину Эйзенштейна «Старое и новое» [1], где показано сложное монтажно разработанное состязание в косьбе. Я ничего не помню оттуда, кроме людей, быстро размахивающих плохо различимыми косами.

Как схватить, как передать то полное и глубокое ощущение действительных процессов, которое дважды поразило меня сегодня? Я мучился по дороге домой, бросаясь мыслью из стороны в сторону, схватывая и отбрасывая, пробуя и разочаровываясь. И вдруг, наконец, нашел! Я понял, что всматривающийся, изучающий, впитывающий в себя человек прежде всего в своем восприятии изменяет действительные пространственные и временные соотношения: *он приближает к себе далекое и задерживает быстрое*. Я могу, внимательно всматриваясь в далекий предмет, видеть его лучше, чем близкий. Так пришел в кино крупный план, отбрасывающий *лишнее* и сосредоточивающий внимание на *нужном*. Так же можно поступать и с временем. Сосредоточиваясь на детали процесса, я относительно замедляю ее скорость в своем восприятии. Вспомните многочисленные описания ощущения людей, внезапно столкнувшихся с быстро приближающейся к ним опасностью. Налетающий поезд кажется в последний момент на мгновение застывшим или необычайно медленно двигающимся. «Минута, тянущаяся часами», — всем знакомое выражение. Когда режиссер снимает сцену, он меняет положение аппарата, то приближая, то отдаляя его от актера, в зависимости от того, на чем он сосредоточивает внимание зри-

теля, — на общем ли движении или на отдельном лице. Так овладевает он пространственным построением сцены. Почему же не делать того же и с временем? Почему не выдвинуть на мгновение какую-либо деталь движения, замедлив ее на экране и сделав ее, таким образом, особенно выпуклой и невиданно ясной? Разве дождь, разбивающийся о камень подоконника, и трава, падающая на землю, не были мною задержаны обостренным вниманием? Разве не благодаря этому заостренному вниманию я увидел гораздо больше, чем видел всегда?

Я попробовал мысленно снять и смонтировать косьбу травы примерно так:

1. Стоит человек, обнаженный по пояс. В его руках коса. Пауза. Он взмахивает косой. (Все движение идет нормально быстро, то есть снято с нормальной быстротой.)

2. Взмах косы продолжается. Спина и плечи человека. Медленно переливаются, напрягаясь, мускулы. (Снято «цайт-лупой» очень быстро, отчего движение на экране получается чрезвычайно медленным.)

3. Лезвие косы на кульминационной точке медлительно переворачивается. Солнечный блик загорается и тухнет. (Съемка «цайт-лупой».)

4. Летит вниз лезвие. (Нормальная скорость.)

5. Весь человек с нормальной быстротой провел косой по траве. Взмахнул — провел. Взмахнул — провел. Взмахнул... И в момент, когда лезвие косы коснулось травы...

6. ...Медлительно («цайт-лупа») подрезанная трава качается, падает, изгибаясь и роняя блестящие капли.

7. Медленно разжимаются мускулы спины и уходит плечо.

8. Снова медленно падает, ложится трава.

9. Быстро уходит коса с земли.

10. Так же быстро взмахивает косой человек. Косит и взмахивает.

11. Нормально быстро косят много людей, одновременно взмахивая косами.

12. В затемнение уходит медленно поднимающий косу человек.

Это очень приблизительный эскиз. После фактической сьемки я монтировал иначе — много сложнее, работая с кусками, снятыми с очень разнообразной скоростью. Внутри отдельных планов были новые, более тонкие градации скоростей. Рассматривая уже снятое на экране, я понял, что мысль была правильная. Новый, своеобразный ритм, получающийся из комбинации съемок с различными скоростями, давал углубленное, я бы сказал, чрезвычайно обогащенное ощущение показываемого на экране. Случайные зрители, незнакомые с сущностью приема,

признавались, что получали почти физическое ощущение влажности, веса и силы.

Я пробовал снять и смонтировать так же и дождь. Я снимал общие и крупные планы с различными скоростями «цайт-лупой». Медлительные удары первых тяжелых капель о сухую пыль. Они падают, раскатываясь отдельными темными шариками. Падение капли на поверхность воды: быстрый удар, вскакивает прозрачный столбик, медленно уменьшается и расходится медленными же кругами. Нарастание скорости идет параллельно с усилением дождя и с расширением плана. Большой широкий охват частой сетки сильного дождя, и вдруг резко крупный план струй, разбивающихся о каменную баллюстраду. Подскакивают блестящие капли; их движение чрезвычайно медленно: можно видеть всю сложную, удивительную игру их перекрещивающихся полетов. Снова ускоряется движение, но уже уменьшается дождь. Последними идут планы мокрой травы под солнцем. Ее колеблет ветер, она медлительно качается, капли отделяются и падают вниз. Это движение, снятое с большой скоростью «цайт-лупой», показало мне впервые, что можно снять и показать движение травы от ветра. В прежних картинах я видел только сухую, истерически треплющуюся пеньку.

Я глубоко убежден в нужности и действенности нового приема. Чрезвычайно важно понять со всей глубиной сущность съемки «цайт-лупой» и пользоваться ею не как трюком, а как возможностью сознательно, в нужных местах, в любой степени замедлять или ускорять движение. Нужно уметь использовать все возможные скорости, от самой большой, дающей чрезвычайную медленность движения на экране, и до самой малой, дающей на экране невероятную быстроту. Иногда очень небольшое замедление съемкой простой походки человека придает ей тяжесть и значительность, которую не сыграешь. Я пробовал монтировать взрыв снаряда, склеивая его из кусков различной скорости. Медленное начало; очень быстрый взлет; слегка замедленный рост; медленно опускается земля, и вдруг на зрителя летят куски земли очень быстро; на мгновение резкой сменой летят они медленно, тяжело и страшно; потом так же внезапно летят они снова быстро. Получилось здорово.

Съемка «цайт-лупой» практикуется уже давно. Волнующее своеобразие замедленного на экране движения, возможность увидеть обычно неощутимые, невидимые, но вместе с тем реально существующие формы настолько сильно впечатляют зрителя, что куски, снятые «цайт-лупой», часто вставлялись режиссерами в картины. (Кстати сказать, обаяние талантливо «схваченного» движения в рисунке часто зависит от того же эффекта «цайт-лупы», только ее роль здесь играет глаз художника.) Но все режиссеры, пользовавшиеся замедлением движения, не делали

одного, с моей точки зрения, самого важного. Они не включали замедленного движения в монтаж — в общий ритмический ход картины. Если снималась «цайт-лупой» скачка лошадей, то она снималась целиком и так же целиком вставлялась в картину, как целый «вводный» эпизод. Я слышал, что Жан Эпштейн[2] снял «цайт-лупой» целую картину (кажется, «Падение дома Эшер» по рассказу Э. По), используя эффект замедленного движения для придания мистической окраски сценам. Я говорю не о том. Я говорю о различной степени замедления скорости движения, включенной в построение монтажной фразы. Короткий кусок, снятый «цайт-лупой», может помещаться между двумя длинными, нормальными кусками, сосредоточивая на момент в нужном месте внимание зрителя. «Цайт-лупа» в монтаже не искажает действительного процесса. Она показывает его углубленно и точно, сознательно руководя вниманием зрителя. Это всегда характерно для кинематографа. Я попробовал смонтировать удар кулаком по столу так: кулак быстро летит к столу, и в тот момент, когда он касается его, следующий кусок показывает рядом стоящий стакан, который медленно подпрыгивает, качается и падает. Из этого сочетания быстрого и медленного кусков получился почти слышимый, чрезвычайно остро ощущаемый тяжелый удар.

Длительные процессы, показанные на экране монтажем кусков, снятых с различной скоростью, получают своеобразный ритм, какое-то особое дыхание. Они делаются живыми, потому что им придается живое биение оценивающей, отбирающей и усваивающей мысли. Они не скользят как пейзаж в окне вагона под равнодушным взглядом привыкшего к этой дороге пассажира. Они развертываются и растут, как рассказ талантливого наблюдателя, увидевшего вещь или процесс так ясно, как никто до него еще его не видел. Я уверен, что прием этот можно распространить на съемку человека — его мимики, его жестикуляции. Я уже знаю по опыту, какой драгоценный материал представляет собой улыбка человека, снятая «цайт-лупой». Я вырезал из такого куска замечательные паузы, где смеялись только глаза, а губы еще не начинали улыбаться. У «крупного плана времени» огромная будущность. Особенно в тонфильме[3], где ритм, уточненный и усложненный сочетанием со звуком, особенно важен.

1932 г.

[О МОНТАЖЕ]

То, что кинокартины состоят из большого количества отдельно снятых, сравнительно коротких кусков, склеенных между собой, известно каждому. То, что обычный зритель кинотеатра не замечает разрезов, склеек между отдельными кусками, на которые разбивается киносцена при ее съемке, тоже является общеизвестным фактом.

Кинозрелище воспринимается как непрерывное действие, несмотря на то, что изображения, пролетающие на экране, резко разделены между собой либо пространственными, либо временными пропусками. Ребенок, слушающий учителя в начальной школе, через долю секунды уже юношей получает университетский диплом. Он прощается с любимой девушкой в Москве и через долю секунды пожимает руки людям, встречающим его на вокзале Владивостока. Более того, человек надевает шляпу перед зеркалом в своей квартире и через долю секунды снимает ее, раскланиваясь со знакомым на улице. Более того, подсудимый, оправдывая свое поведение, начинает фразу: «я бы никогда не поступил бы так, если бы...» и через долю секунды он же, отнесенный на десять лет назад и на тысячу километров к северу или к югу, своим поведением доказывает несправедливость обвинения. Возврат в зал суда к окончанию фразы совершается снова стремительным скачком через время и пространство.

Всюду разделы, пропуски самого различного вида, иногда измеренные минутами и метрами, иногда тысячами километров и десятками лет. Разделы и пропуски проникают очень глубоко. Самое, казалось бы, простое действие или движение актера может оказаться разделенным на части. Актер повернул голову для того, чтобы взглянуть на человека, стоящего рядом. Поворот головы начинается на одном куске, где видны оба актера, а внимательный взгляд уже на другом, где крупное изображение головы актера позволяет особенно хорошо рассмотреть выраже-

ние его глаз. Актер начинает говорить. Первые слова его фразы связаны с его же изображением, и вдруг окончание фразы только слышно, а на экране виден уже другой актер — не говорящий, а слушающий.

В среднем в кинокартинах можно встретить от сотен до тысяч разрезов, но вместе с тем если картина делается хорошими мастерами, зритель воспринимает ее движение как непрерывное целое. Только неудача или неумение могут дать ощущение разрыва движения, неприятных толчков при смене изображений, или раздражения при резкой смене времени и места действия. Искусство соединять отдельные, снятые куски так, чтобы зритель в результате получил впечатление целого, непрерывного, продолжающегося движения, мы привыкли называть монтажем. Англичане называют его проще и грубее — cutting, то есть резка. В сущности и тот и другой термины стали одинаково неудачными теперь, когда пятидесятилетний опыт развивающегося киноискусства показал, что процесс создания непрерывного целого картины из отдельно снятых в разных местах и в разное время кусков вовсе не является механической стройкой или склейкой, требующей только ремесленного навыка и умения. Слова «monter» — строить, собирать и «cut» — резать, определяющие только технический смысл составления картины из кусков, относятся к тому времени, когда кинематограф не был достаточно глубоко понят и проанализирован как своеобразное и, главное, прогрессивное искусство, обладающее не только новизной, но и громадными перспективами в будущем.

Попробуем последовательно разобраться в сущности работы монтажа (или cutting) уже снятых, проявленных и напечатанных кусков будущей картины. Для того чтобы на экране один кусок следовал непосредственно за другим без ощущения провала, скачка или любого вида бессмысленного раздражения, нужно, чтобы непременно существовала ясно различаемая связь между этими кусками. Эта связь может быть глубоко смысловой, основанной на желании передать отвлеченную мысль. Пример — зал суда; несправедливо обвиняемый слушает жестокий приговор; внезапно на экране появляется изображение истинных обстоятельств преступления, полностью оправдывающих обвиняемого. Правда фактов развертывается под звучащими словами ложного приговора. Явное противоречие связанных кусков вскрывает отвлеченную мысль о пристрастности суда. Связь между кусками может быть и чисто формальной, внешней связью. Например, выстрел из ружья в одном куске и попадание пули в цель в другом.

Между глубокой идейно-философской связью и связью внешне формальной может существовать бесчисленное множество промежуточных форм связи, но все они непременно должны присутствовать в соединяемых кусках для того, чтобы монтаж (или cutting) создал на экране непрерывно развивающееся, понятное и насыщенное смыслом действие. Два

куска, если один из них не представляет в каком-то смысле или с какой-то стороны непосредственного продолжения другого, не могут быть склеены вместе. Здесь, конечно, подразумевается самый широкий диапазон форм связи вплоть до резкого контраста или противоречия, иногда являющихся наиболее яркой формой объединения двух или нескольких кусков в непрерывном развитии единой идеи. Кстати сказать, рыхлое, невнятное, иногда почти бессмысленное соединение кусков в монтаже кинокартины вовсе не такое уж редкое явление, особенно в области монтажа так называемых документальных фильмов и хроники (real-news).

Таким образом, основное необходимое для создания цельной непрерывно развивающейся картины — внутренняя связь между отдельными кусками — как бы уходит из рук человека, занятого склейкой. Он не является творцом этой связи и не является ее хозяином. Творческое рождение и формальное утверждение этой связи происходят гораздо раньше. Первое — при написании сценария, второе — при режиссерской съемке картины. Я полагаю, что при теоретическом разборе того, что мы недостаточно удачно называем монтажем, следует заниматься, конечно, не приемами склейки, а тем, что̀ эти приемы диктуют. Я вынужден пока пользоваться термином монтаж, но только считаю необходимым предпослать содержание, которое я в этот термин вкладываю.

Монтаж в моем временно́м определении обозначает не сборку целого из частей, не склейку картины из кусков, не резку снимаемой сцены на куски и не подмену этим словом довольно расплывчатого формального понятия «композиция». Монтаж я определяю для себя как всестороннее, осуществляемое всевозможными приемами раскрытие и разъяснение в произведениях искусства кино связей между явлениями реальной жизни. Монтаж картины в этом смысле определяет уровень общей культуры режиссера, позволяющий ему не только знать, но и правильно понимать жизнь. Он определяет также его способность наблюдать жизнь, разбираться в наблюдениях и самостоятельно мыслить о них. Он определяет, наконец, степень его одаренности как художника, позволяющую превратить внутреннюю, скрытую связь реальных явлений в связь как бы обнаженную, ясно видимую, непосредственно воспринимаемую без объяснений. Когда на экране рядом с горами снимаемой из коммерческих соображений пшеницы появляются истощенные голодом дети разорившихся фермеров,— это монтаж. Вскрытая разумом, связь поражает непосредственным зрелищем безобразного противоречия (Paul Rotha)[1]. Когда в эпизоде, изображавшем первую мировую войну «(Конец Санкт-Петербурга»), появлялись короткие сцены бешеного ажиотажа на бирже, то и дело сменявшиеся трагическими кусками гибели солдат, идущих в отчаянную атаку, — это был монтаж. Связь между интересами фондовой биржи царской России и империалистическими целями войны раскрыва-

лась в стремительной смене коротких кусков, и гневный вопль армии: «За что воюем!?»... вырастал из них как органический неизбежный вывод. Когда действие картины внезапно останавливается, уходит в далекое прошлое для того, чтобы немедленно снова вернуться к настоящему и идти дальше,— это тоже монтаж. Раскрыта и сделана ясной связь поведения героя в настоящем, с реальными обстоятельствами его прошлой жизни.

Когда в одном куске бледный от волнения человек стоит на борту парохода, отплывающего от острова на Ледовитом океане, во втором — он же, похудевший и небритый, сидит в кабине самолета, пересекающего горный хребет, а в третьем, непосредственно следующем, — тот же человек с отросшей щетиной бороды стремительно распахивает дверь в комнату больной дочери,— это тоже монтаж, поднимающий над всей сложностью, может быть, очень долгого путешествия единое, непрерывное, а потому все связывающее желание человека во-время поспеть к умирающей дочери. Любые формы движения людей, животных или вещей могут быть описаны приемами монтажного изложения. Скачка лошади, крушение поезда или прыжок парашютиста могут быть разложены в процессе съемки на отдельные куски, которые затем склеятся в определенном порядке для получения наиболее яркого впечатления. Любое явление природы: статический пейзаж, гроза, дождь, утро, ночь или сумерки могут быть изображены на экране лучше или хуже в зависимости от того, какой прием монтажа будет найден режиссером при творческом создании плана съемки. Формально-описательный монтаж является самым элементарным видом монтажа, но и он несет в себе все тот же обязательный признак — отыскание и утверждение ясной связи если не между крупными отдельными явлениями, то между отдельными сторонами или деталями одного и того же явления. Если режиссер не сумеет, пусть интуитивно, проанализировать явление, которое он хочет снять, не сумеет проникнуть в его глубину, схватить детали и одновременно понять взаимную связь, сливающую их в органическое целое, он не сумеет создать ясного и яркого изображения этого явления на экране.

Основную связь, обусловливающую определенную форму и направление любого развивающегося процесса, мы называем его законом. Можно с достаточным основанием сказать, что для того, чтобы хорошо смонтировать, то есть правильно снять отдельные куски любого явления, нужно ясно понять законы его развития. Можно и не заниматься анализом, отысканием деталей и связей. Заниматься, так сказать, простой, честной фотографией того, что могут увидеть глаза любого человека, не склонного к размышлению. Ежели надо изобразить вечер, — можно снять всем знакомое солнце на горизонте, сияющую дорожку на воде и черные силуэты деревьев на первом плане.

Ежели нужно снять разговор двух людей, можно посадить или поставить их перед аппаратом — пусть говорят, пока не кончат. Чтобы не было уж очень скучно, можно заставить говорящих людей подниматься или спускаться по лестнице, или проходить по красиво обставленным комнатам, или изобрести прогулку по лесу и при этом следить за актерами сложно движущимся аппаратом. Съемка движущимся аппаратом, так называемая панорамная съемка, многими наивными режиссерами искренне считается даже более совершенной заменой монтажа отдельных кусков. За такой «непрерывной» съемкой можно спрятаться с таким же успехом, как за так называемым общим планом. И в том и в другом случае поведение режиссера одинаково. Оно сводится к нежеланию усложнять съемочную работу разбиванием сцены на куски для того, чтобы впоследствии снова склеивать эти куски, добиваясь единства и непрерывности восприятия. Зачем это делать, если непрерывность действия уже существует в поставленной сцене? Нужно просто постараться снять ее целиком так, чтобы было все хорошо видно. Казалось бы, рассуждение весьма разумно, но, к сожалению, его разумность становится очень сомнительной, если относиться к киноискусству достаточно серьезно и глубоко, если считать кинематограф искусством в первую очередь прогрессивным, предназначенным играть в культурной жизни человечества не меньшую, а значительно большую роль, чем любое другое из существующих искусств, будь то живопись, музыка, литература или театр.

Мы часто забываем, что кинематограф действительно является передовым, прогрессивным искусством. Он должен быть таким прежде всего в силу своего недавнего происхождения и колоссальной быстроты развития. Появление и развитие кинематографа тесно связано с самыми высокими, с самыми последними достижениями человеческой философской мысли и самыми последними достижениями технической изобретательности. Большая ошибка думать, что кинематограф является каким-то «синтетическим», вернее, суммарным искусством, объединяющим в себе, как птиц в клетке, различные искусства в лице их представителей.

Архитектура и живопись — художник; музыка — композитор; литература — сценарист; театр — актер и т. д. Работа над кинокартиной действительно объединяет этих людей, но ни один из них, по существу, не может и не должен оставаться простым исполнителем, механически переносящим традиции своего искусства на экран. Их можно назвать, если угодно, лишь носителями этих традиций, подвергающихся в практике кино коренной ломке, глубокому качественному изменению, при которых сохраняются лишь общие признаки, свойственные всем искусствам вообще. Такие, например, как: органическая цельность, правдивость, ритмическая и гармоническая стройность и т. д. Кинематограф как бы

питается традициями других искусств, превращая их в собственные, новые. Так как человек, поедая животных и растения, превращает их тела в ткани своего собственного тела, я не думаю, что было бы верным определить чье-нибудь тело как синтез коровы и картофеля на том основании, что он питается бифштексами. Кинематограф обладает, вернее, может обладать, своим собственным, новым поведением в области искусства. Кинематограф уже обладает, правда в зачаточной форме, своим собственным, новым методом раскрытия реальной действительности, как путем внешнего описания, так и путем глубокого внутреннего исследования. Именно в области развития этого метода, в области беспрерывного изобретения новых приемов, расширяющих возможности этого метода, и лежит громадное, еще только начинающееся будущее киноискусства. Суть этого метода я в начальных своих определениях подвел под термин — монтаж. Повторяю, что этот термин благодаря новому расширенному содержанию приобретает совершенно иное, непривычное содержание.

Монтаж есть новый, найденный и развиваемый киноискусством метод выявления и ясного показа всех от поверхностных до самых глубоких связей, существующих в реальной действительности. Снять любое действие, сцену или пейзаж с одного места, целиком, так, как их мог бы увидеть просто созерцающий зритель, — значит использовать кинематограф для примитивной, чисто технической, так сказать, протокольной записи, и только. Но можно и должно отойти от бездейственного созерцания, происходящего в реальной жизни. Можно попытаться увидеть больше, чем можно увидеть с одной точки. Можно, так сказать, не только смотреть, но и рассматривать, не только видеть, но и понимать, не только узнавать, но и познавать. Вот здесь и приходят на помощь приемы монтажа. Представьте себе такую сцену: человек рассказывает о трагической гибели незнакомой ему женщины, случайным свидетелем которой он был. Его молчаливый слушатель узнает в описании погибшей свою дочь, приезда которой он давно ждет. Предположим, что по сюжету картины гибель дочери играет решающую роль в судьбе отца. Как только режиссер захочет вести зрителя по этой скрытой в глубине действия линии сюжета, он сможет воспользоваться обычным приемом монтажного разреза сцены.

Рассказывающий человек будет появляться только для того, чтобы убедить зрителя в полном своем неведении страшного значения рассказа. Появляющийся на экране крупный план слушающего ведет и развивает драму. Сцена, естественно, разбивается на куски не потому, что любопытно посмотреть на того и на другого в течение разговора, а для того, чтобы отчетливо раскрывать единую связующую линию сюжета. Это очень простой пример, но и в нем видно, что монтажная трактовка и съемка сцены являются результатом ее определенного осмысливания.

Монтаж неотделим от мысли. Мысли анализирующей, мысли критической, мысли синтезирующей, объединяющей и обобщающей.

Здесь мы подходим к самому существенному, что следует вскрыть в природе монтажа. Если мы определяем монтаж в самом общем виде как раскрытие внутренних связей, существующих в реальной действительности, мы тем самым как бы ставим знак равенства между ним и вообще всяким процессом мышления в любой области. Разве не являются связная человеческая речь и идентичный ей процесс человеческого мышления прямым воспроизведением явлений реальной действительности прежде всего в их взаимной связи? Разве не является основным признаком высокого произведения любого искусства его идейность, то есть опять-таки глубокое раскрытие связей, законов, существующих в жизни? Да, на эти вопросы следует ответить утвердительно. Самое общее определение монтажа оказывается применимым к любой области работы человеческого познания и творческого оформления его результатов. Эйзенштейн прав, когда он, рассуждая о природе киномонтажа, берет в качестве примеров стихи Пушкина и картины Леонардо да Винчи [2]. Я думаю, что примеры можно брать и дальше, за пределами искусства, хотя бы из области чисто научных исследований. Мы имеем право определить искусство с одной из его сторон, как акт коллективного познания действительности. Я говорю «коллективного познания» потому, что произведение искусства начинает полностью существовать только тогда, когда результат индивидуальных усилий художника становится достоянием тех многих, для кого он свое произведение создал.

Художник творит для того, чтобы связать, объединить многих с собою и между собою. Объективный смысл его творчества тот же, что содержится в процессе появления и развития человеческой речи — мышления. Именно потому мы находим тесную, как бы генетическую, связь в ряду: речь — мышление — монтаж. Самое общее определение монтажа устанавливает глубину его происхождения. Но оно требует дальнейшего развития для того, чтобы выяснить сущность практически найденных приемов монтажа, связанных непосредственно только с кинематографом и с путями его будущего развития. Я не имею возможности за недостатком места аргументировать целого ряда необходимых положений и поэтому вынужден высказывать их в форме голых тезисов. Наиболее совершенной формой мышления, выработанной человечеством до настоящего времени, является диалектическое мышление. Оно является наиболее полным отражением всех известных нам процессов, происходящих в объективной действительности.

Одним из основных свойств диалектического мышления является следующее: всякое явление рассматривается прежде всего в его движении, в его непрерывном развитии, то есть каждое явление в его настоящем делается поистине понятным только тогда, когда оно рассматри-

вается как часть его собственной истории, имеющей прошлое и будущее. Это во-первых. Во-вторых, всякое явление рассматривается диалектическим мышлением в непосредственной, органической связи, по возможности, со всеми окружающими его явлениями. Всякая частность только тогда приобретает ясный, реальный смысл, когда она будет понята как выражение общего. Совершенно так же любое обобщение приобретает реальный смысл, только будучи выраженным в частности. Я сознательно не касаюсь сейчас другого основного свойства диалектического мышления — анализа природы всякого процесса развития. Размеры статьи вынуждают меня указывать лишь на то, что мне необходимо для выяснения строго определенных качеств киноискусства. Мы уже условились, что речь — мысль — искусство является законным, реально существующим в истории человечества рядом. Мы так же условились, что искусство (так же как и речь) является актом коллективного познания действительности, требующим непременно передачи художником результата своего мышления многим другим. Теперь с этих позиций можно рассмотреть ряд различных искусств, и кинематограф в их числе. В процессе отражения объективной действительности в сознании человека играет огромную роль зрение — непосредственное ви́дение любого явления. Охват явления живым единым взглядом есть как бы прообраз обобщения, то есть утверждения явления в его непрерывной цельности. Исторически зрительный образ соответствует, с одной стороны, образным формам примитивного мышления у истоков развития человечества, и, с другой стороны, зрительный образ существует до сих пор, особенно в искусстве, как непосредственный чувственный импульс, придающий убедительность реальности любой абстракции.

В искусстве сделать мыслительный процесс и его результат полностью чувственно ощутимым, а в особенности видимым, значит создать полноценное произведение. В этом смысле живопись и скульптура достигли многого, изображая осознанную и обдуманную художником действительность. Но и живопись и скульптура дают как бы тонкий разрез изображаемого явления в его течении во времени. Картина и статуя не могут изобразить движение во времени. Прошлое и будущее сцены, изображенной художником, только домысливаются — их не видно. Для того чтобы полностью воспринять содержание «Тайной вечери» Леонардо или «Моисея» Микельанджело, нужно знать библию. Для того чтобы репинское «Убийство Иваном Грозным сына» было воспринято не только как драматизированная напряженной красочной гаммой выразительная группа, нужно знать историю или услышать соответствующее объяснение к картине. На помощь приходит речь. Недаром и картина и скульптура всегда имеют неотделимое от них название, восполняющее то, что нельзя ввести в изображение.

Живопись и скульптура дают обобщенный образ без его движения

во времени. Почти полярна по отношению к живописи музыка. Ее стихия — время в чувственном выражении его движения, в ритме. Если в живописи не изображается движение во времени, то в музыке только оно и изображается. Зрительное, видимое обобщение в ней отсутствует. Оно может рождаться только как резонанс, так же как в живописи может рождаться резонанс музыкальной гармоничности. Музыка живет и развивается в области, выработанной человеческим мышлением и называемой абстракцией, в области сознательного отхода от реальных наблюдений для попытки их обобщения. Музыка дает историю человеческих чувств и мыслей без реальных предметов, которые эти чувства и мысли вызывают. Музыка в отличие от живописи дает непосредственное ощущение движения во времени, историю без реальных, пространственных образов, которые только домысливаются.

Теперь литература. В основе литературы лежит человеческая речь, то есть то, что, в сущности, генетически полностью идентично мышлению. Литература при помощи описания создает как бы окидываемые единым взглядом, становящиеся видимыми образы. Литература, развивая сюжет, создает как бы непосредственно наблюдаемое движение людей и событий во времени. Литература, наконец, компонуя рассуждение и описание, может ясно раскрывать связь частного и общего, закона и случая, то есть в конце концов изображать все то, что составляет полноту содержания жизни. Но все дело в дважды повторенном мною выражении «как бы».

Обобщенный образ, создаваемый литературным описанием, невидим непосредственно. Движение во времени не наблюдается непосредственно, а возникает в результате добавочного мыслительного процесса. То же можно сказать и о раскрытии всеобщих связей в единстве живой действительности. Литература полностью лишена возможности использовать непосредственные восприятия явлений действительности в той их цельности, какую дает наблюдающий человеческий взгляд. Недаром иногда талантливые иллюстрации к книге являются для нее ценным дополнением. Прямое совпадение литературы с речью одновременно служит грандиозному расширению возможностей литературы в полноте передачи мысли в сравнении с живописью, музыкой и скульптурой, но одновременно отсутствие видимых образов ограничивает возможности литературы в области непосредственной, чувственной передачи изображаемого читателю или слушателю.

Я перехожу к театру. Театральное зрелище обладает очень большим арсеналом изобразительных средств. Прежде всего его непосредственно воспринимают глаз и ухо. Спектакль видим, как видится живая действительность. Живое человеческое слово слышно со всеми тончайшими интонациями, которые в литературе только описываются. Не только зрелище действия воспринимает зритель, но и все объясняющую, рас-

крывающую и уточняющую человеческую речь. Театр не только описывает, но и непосредственно показывает живое движение во времени, живую историю. Разрезы между актами позволяют охватывать огромные промежутки времени. В современном театре делаются даже попытки свободного движения во времени, так сказать, повороты во времени для более глубокой и точной передачи основной идеи (Пристли[3]).

В театре литература как бы обрастает живой плотью видимой и слышимой реальности. Идеи, воплощенные в театральном зрелище, обладают огромной силой непосредственного чувственного воздействия на зрителя, подобного воздействию картины или скульптуры, но вместе с тем они уточняются и углубляются, во-первых, движением во времени, во-вторых, объясняющей человеческой речью. Театр как бы расширяет границы живописи и скульптуры. Видимые образы движутся во времени. Приемы музыки, связанные с ритмом, естественно входят в приемы построения театрального зрелища. Наконец, живое слово вносит в театр возможность прямого изложения мысли, свойственного литературе. Если вспомнить то, что я говорил выше о диалектическом мышлении, оказывается, что театр со своими возможностями наиболее близко подходит к изображению действительности во всей полноте ее существования, раскрываемого именно диалектическим мышлением. Связь любого явления с его развитием во времени и связь любого явления с окружающим миром могут быть раскрыты и показаны в театре. От картины к картине, от акта к акту мы видим — идет действие во времени. Мы можем, если нужно, вернуться в прошлое или заглянуть в будущее. Одна картина может идти в Москве, а следующая — в Америке.

Мы раскрываем и показываем связь между тем, что происходит в разных местах, разделенных огромным пространством. Спектакль может быть построен так, что перед зрителем будет развертываться жизнь, не только увиденная художником, но и глубоко исследованная им, исследованная так, как позволяет это сделать самый прогрессивный метод исследования — диалектический метод. Но возможности театра все же ограничены. Театр может показать далеко не все. О многом он должен только рассказывать при помощи слова, как это делает литература. Главным выразителем содержания спектакля на театре всегда будет действующий и говорящий актер. Главным образом через него, через его речь зритель узнает обо всем, что нужно для полноты изображения жизни и вместе с тем не может быть непосредственно показано.

В греческом театре существовали традиционные вестники, назначение которых было сообщать о событиях, важных для развития сюжета, но не показываемых на сцене. Теперь этих вестников нет, но необходимость их функций неизбежно осталась. В современном спектакле рассказ о том, что не может быть показано, передается различным действующим лицам, письмам, телеграммам, телефонным звонкам и т. д. Развивав-

щийся театр стремился расширить свои возможности непосредственного показа не только игры актера, но и всего богатства жизни, богатства объективных событий, окружающих актера, связанных с его внутренней жизнью и обусловливающих ее. Театр уничтожил единство времени и места, ввел сложные декорации. При помощи всевозможных технических ухищрений ввел быструю смену их, но все же границы его возможностей становятся все отчетливей. Если пьеса говорит только о людях, об их внутреннем мире, об их взаимоотношениях, театр может создать совершенный спектакль. Но попробуйте расширить богатство и полноту описания жизни так, как это делает в литературе жанр романа.

Попробуйте ввести множество действующих лиц, из которых каждый живет своей жизнью в разных местах, в своих особых условиях: один на севере, другой на юге, третий за границей, четвертый на фронте и т. д. Все они не встречаются друг с другом в каком-либо определенном месте. Все они связаны только течением общей мысли автора. Попробуйте ввести в действие живое дыхание природы: зимний мороз, жару лета, ранние утра, сумерки, грозы и ливни, море и реки, горы и равнины — все, что неизбежно присутствует в едином широком течении романа. Театр этого не выдержит. Он может только ограничиться намеками на это реальное богатство жизни в условных декорациях или заменить его изображение словесным рассказом. Для театра всегда останется действительным лозунг — показывать все через человека, через его отношения к другим, через его личное отношение к окружающему его миру. Объективный взгляд на всю сложность мира, в котором человек борется, познавая его и переделывая его, невозможен для театра в полной мере.

В сравнении с литературой театр более выразителен, его непосредственно впечатляющая сила больше, но широта охвата всего богатства реальной жизни у театра меньше, чем у литературы. Следующий шаг к максимально впечатляющему в плане искусства и вместе с тем к максимально широкому охвату объективной действительности делает кинематограф.

Я подвожу итог схематическим определениям возможностей разных искусств.

Живопись и скульптура — сила непосредственного воздействия зрительного образа, но нет движения и развития его во времени.

Музыка — сила непосредственного ощущения движения и развития во времени, но нет зрительных образов.

Литература — исчерпывающая полнота отражения действительного мира со всеми его связями — законами развития, но нет непосредственного воздействия ни зрительным образом, ни звуковой интонацией живой речи.

Театр — зрительный образ, живая речь, но резко ограничены возможности полного показа объективной действительности.

Теперь кинематограф. Каковы его возможности? Он в полной мере обладает силой непосредственного впечатления зрительным образом. Его свободное движение во времени может в полной мере использовать и развивать формы ритма, установленные музыкой и поэзией. Он в полной мере может изображать всю сложность мира, делать ясными глубокие связи между явлениями, легко перенося́сь в пространстве и легко поворачиваясь во времени. Он одинаково отчетливо видит и деталь и то общее, чему она принадлежит.

Широкий охват объективной действительности, возможный для литературного романа, полностью возможен и для кинематографа. Более того, непосредственность восприятия зрительного образа (вместо его литературного описания) и гибкость приемов монтажа позволяют кинематографу легко справляться с задачами, почти неодолимыми для литературы.

Кинематограф в полной мере владеет живым, видимым человеком с его живой интонированной речью. Поэтому все возможности театра находятся в его распоряжении, причем показ всего через человека или при помощи человека в отличие от театра не является для кинематографа обязательным.

Кинематограф обладает всеми возможностями театрального зрелища плюс новые огромные технические и творческие возможности, позволяющие развернуть это зрелище до предельного объема содержания литературного или даже научного сочинения. Таков кинематограф в своих возможностях. Он вмещает в себе все возможности всех до сих пор созданных искусств.

Если снова вернуться к диалектическому мышлению, оказывается, что именно кинематограф может дать на экране полную, непосредственно впечатляющую картину жизни, изображая ее как диалектический процесс величайшей сложности.

Зритель, смотрящий идейно содержательную картину, как бы переживает мыслительный процесс гения. Точно видит детали и охватывает единым взглядом общее, отмечает взаимную связь частного с частным и частного с общим, видит изменение и чувствует его закон, возвращается в прошлое, чтобы его проверить, и уходит в будущее, чтобы утвердить закон окончательно. Такое полное изображение действительности и такое всестороннее раскрытие закономерных связей осуществляется в кинематографе при помощи приемов монтажа.

Я обещал выше дать более частное, связанное только с киноискусством определение содержания монтажа вместо самого общего определения, которое, как выяснилось, можно отнести и к другим искусствам и к процессу мышления вообще. Теперь это можно сделать. Вскрытие и разъяснение закономерных связей, существующих в живой действительности, свойственно всем искусствам, но, если проследить весь упомянутый

мною ряд искусств от живописи до кинематографа, можно увидеть, как изменяется, развиваясь, метод изображения этих связей. В живописи и скульптуре они остаются слитными в одно непрерывное целое, причем эта непрерывность остается видимой, то есть непосредственно ощущаемой непрерывностью. В музыке эта непосредственно ощущаемая непрерывность уже нарушается. В наиболее сложных формах музыки, например в симфонии, появляются разделы, разрезы. Симфония состоит из частей. В местах разрезов так сказать физическое ощущение непрерывности заменяется непрерывностью, воспринимаемой интеллектуально. Внешняя, поверхностная связь как бы углубляется. В месте раздела как бы обнажается мыслимая внутренняя связь. В литературе этот метод разреза, раздела для обнаружения найденных связей идет еще далее. Роман разделяется на части и на множество глав. Роман, изображая действительность, делит ее и во времени и в пространстве. В местах разрезов он стремится обнажить многочисленные связи частных явлений между собою и связь их с большими общими законами движущейся жизни.

В кинематографе метод раздела, разреза достигает своих наиболее совершенных форм.

Благодаря техническим возможностям кинематографа все может быть разделено и все может быть соединено для целей разъяснения и непосредственного показа живых связей, существующих в действительности. Где бы ни была обнаружена художником такая связь, он может, сделав разрез, непосредственно показать ее зрителю. Он может взять факт, случившийся сегодня в Париже, и факт, случившийся десять лет тому назад в Вашингтоне, и, сдвинув их вместе до прямого соседства, показать их внутреннюю связь. Он может взять целое явление, выделить в нем только то, что наиболее точно определяет внутренний закон его развития, и, соединив вырезанные куски, посредственно передать мысль зрителю. Например, взять промышленный город, показать великолепие вещей, изготовляемых рабочими, и поставить рядом нищенское убожество того, чем рабочие вынуждены пользоваться сами. Или взять движущуюся по улице толпу людей и, выделив десяток типичных представителей различных групп, определить и ее состав и цель ее движения. Или взять разговор двух людей и вскрыть истинное его содержание, показывая не то, что они видят друг у друга, а то, что они друг от друга скрывают.

Этого можно достигнуть, врезывая отдельно снятые детали, например сжимающийся кулак, спрятанный за спиной, или взгляд, направленный на револьвер, лежащий в стороне.

Метод раздела и соединения, развиваемый техническими возможностями кинематографа до высоких форм совершенства, мы и называем киномонтажем.

Стремление режиссера при обработке сценария и при съемке сцен осмысленно и целеустремленно делить действие на отдельно снятые куски, является стремлением прогрессивным, непосредственно связанным и с культурой режиссера, со степенью его одаренности, а главное, со степенью желания наиболее полно отразить живую действительность со всем ее глубоким внутренним содержанием.

Самых больших результатов искусство киномонтажа достигло в области монтажа зрительных изображений. Это, конечно, объясняется длительным существованием периода немого кино. Достаточно вспомнить некоторые из крупнейших немых картин, вроде «Броненосца «Потемкина», чтобы понять, какой огромный идейный заряд и какую силу осмысленного зрительного воздействия они несли в своей бессловесной, но до предела насыщенной живой мыслью форме.

С монтажем звуковой картины дело обстоит уже гораздо хуже. В лучших картинах звукового периода, таких, как «Чапаев»[4] или некоторые работы Дж. Форда[5], сохранялись и использовались традиционные приемы немого периода. Но, к сожалению, в большинстве картин даже и старые, хорошо известные формы применения монтажа стали исчезать с экрана.

Чем это объясняется? Конечно, не тем, что монтаж изживает себя и заменяется чем-то другим, более значительным. Природа монтажа свойственна всем искусствам, и в кинематографе она приобрела лишь более совершенные формы и неизбежно будет развиваться далее. Остановка в развитии монтажных приемов объясняется иначе. Дело в том, что вместе со звуком на экран пришло театральное зрелище со своими традициями, со своими актерами и со своими возможностями показа жизни.

Театральный спектакль, разыгрываемый на сцене, может быть великолепным произведением театрального искусства, но, механически перенесенный на экран, он произведением киноискусства не станет. Первоклассный автомобиль может великолепно ездить по земле, но, если приделать к нему крылья и винт, он не полетит. Я уже говорил, что театр имеет свои возможности и свои пределы. У кинематографа возможности больше и пределы шире. Если их не использовать, киноискусство перестает быть искусством и превращается только в систему для записи результатов другого искусства.

Театрализация киноискусства особенно ярко заметна в огромном по объему американском производстве. Появляется множество картин, целиком берущих пьесу вместе с ее сценической постановкой. Зачем, на самом деле, тратить силы на какую-то переделку, если театр уже сделал все необходимое, чтобы пьеса хорошо смотрелась, интересовала и волновала? Правда, мысли автора раскрываются чисто театральными методами. Главным образом говорят, обо всем рассказывают и мало

показывают. Но ведь, в конце концов, зритель будет смотреть не метод, а пьесу.

Все как будто разумно, главным образом с коммерческой точки зрения. Появляется нечто вроде коммерчески выгодной экономии творческой мысли и творческих сил. Но такое положение остаться не может и не останется. Если кинорежиссер желает довольствоваться механическим переносом театрального спектакля на экран с прибавлением десятка натуральных пейзажей вместо декораций, он становится ремесленником и в счет не идет. Если режиссер желает зарабатывать деньги, снимая картинки для пустого развлечения мещанской публики типа музыкально-танцевальных или глупо-комических, то, конечно, для таких картинок никакого умного монтажа не нужно. Такой режиссер может довольствоваться шаблонами ранее найденных приемов, то есть стать тем же ремесленником. Он в счет тоже не идет.

Если же режиссер поставит перед собой задачи, объединенные высокой идеей, и если он захочет разработать их так, как позволяет современная, передовая человеческая мысль, он непременно обратится к мощному методу монтажа.

Чем шире идея, чем глубже ее разработка, тем более будет потребность не только использовать уже найденные приемы монтажа, но также изобретать новые. Рамки театральных условностей будут для него невыносимо тесны. Только актер и его игра не смогут вместить всего, что он хочет раскрыть перед зрителем в изображаемой им жизни.

Использование приемов монтажа и изобретение новых тесно связаны с работой познающей мысли режиссера и творческим стремлением передать ее результаты зрителю в наиболее ясной, сильно впечатляющей форме.

Развитие монтажа — это путь в будущее киноискусства. Многое сказанное мною относится гораздо больше к этому будущему, чем к опыту, накопленному до сих пор. Много придется работать с цветом. В области целеустремленного, смыслового монтажа цветных кусков еще не сделано буквально ничего. Можно в заключение сказать только одно: чем более культурными, чем более насыщенными передовыми идеями будут становиться задачи, разрешаемые киноискусством, тем более важным, богатым и совершенным будет становиться арсенал приемов мощного метода киноискусства — монтажа.

показывают, что если, в конце концов, зритель будет смотреть не метод, а пьесу.

Все как будто решено, главным образом с кинорежиссерской точки зрения. Появляется [illegible] кинорежиссерской методики [illegible] творческой мысли и творческих сил. Это такое положение [illegible] не [illegible] и не останется. Если кинорежиссер делает попытку [illegible] механически перенести театрального спектакля в кадр с прибавлением десятка натуральных планов вместо декораций, он становится ремесленником и [illegible] не идет. Если режиссер делает [illegible] натурных для [illegible] публики типа [illegible] [illegible], то, конечно, для таких картин никакого [illegible] не нужно. Такой режиссер может [illegible] найденных приемов, то есть стать тем же ремесленником. Он [illegible] не идет.

Если же режиссер ставит перед собой задачи, обладающие [illegible], и если [illegible] разрабатывать их так, как подскажет современная [illegible], он непременно обратится к [illegible] монтажу.

Чем шире масса, чем глубже кинорежиссерская [illegible], тем более будет потребность не только использовать уже найденные приемы монтажа, но также изобретать новые. Рамки театральных возможностей будут для него слишком тесны. Только актер и его игра не смогут вместить всего, что он хочет раскрыть перед зрителем в многообразном [illegible].

Использование приемов монтажа и изобретение новых тесно связаны с работой [illegible] и мысли режиссера, с его стремлением [illegible] в наиболее [illegible] и впечатляющей форме.

Развитие монтажа — это путь в будущее кинематографии. Многое сказанное здесь относится гораздо больше к этому будущему, чем к опыту, накопленному до сих пор. Многого придется работать с [illegible] цвето[illegible], смыслового монтажа цветных кусков [illegible] ничего. Но [illegible] в заключение сказать только одно: [illegible], чем более насыщенными [illegible] будут становиться задачи, [illegible] киноискусством, тем более важным, [illegible] и совершенным будет становиться [illegible] приемом [illegible] киноискусства — монтажа.

АКТЕР В КИНО И СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО

АКТЕР В ФИЛЬМЕ

ТЕАТР И КИНО

Споры о взаимоотношении кинематографа и театра, о необходимости всестороннего освоения кинематографом театральной культуры, о проблеме актера в театре и кино большею частью разрешались неправильно потому, что в основу этих споров не ставилось единственно правильное понимание возникновения кинематографа как момента развития театра.

Для того чтобы правильно разобраться в том, что мы должны отбросить, что сохранить и видоизменить в театральном наследии, учитывая новую природу и новые возможности кинематографа, мы должны в первую очередь уяснить себе, какие новые *технические возможности* принес с собой кинематограф.

Я говорю именно о возможностях и подчеркиваю это слово потому, что многие теоретики и практические работники кино сбиваются на неверный путь, считаясь с кинематографом только как с фотографией, механически фиксирующей спектакль, который, по существу, может оставаться настоящим театральным спектаклем со всеми его специфическими техническими условиями.

Подлинное развитие самого кинематографа будет только тогда полноценно, когда мы пойдем по пути максимального использования его новой технической базы не только для фиксации уж найденных театром форм, но и для нахождения новых, иногда более глубоких, более выразительных средств передачи зрителю творческого замысла. Возможность использовать кинематограф только как фотографию театрального зрелища, конечно, всегда останется, и такая служебная работа киноаппарата может иметь некоторое значение в области культурной работы. Но я еще раз повторяю, что развитие кинематографа как искусства никак не может быть отождествлено с механическим перенесением на экран театральной культуры со всей суммой обусловленных ею приемов.

Борьба против театральности в кинематографе ни в коей мере не означает отрицания самого театра; она лишь ясно и твердо ставит вопрос о необходимости, тщательно исследуя противоречия, неизбежно возникающие в процессе развития театра, находить разрешение их в кинематографе, пользуясь его новыми техническими возможностями. Конечно, этот процесс неизбежно приводит к отрицанию ряда театральных приемов и нахождению и утверждению специфических кинематографических приемов.

Ясно, что и частную проблему техники работы киноактера мы не можем решить без предварительного знакомства с основными противоречиями, возникающими в работе актера театрального. Мы не можем решить этой проблемы и без ясного представления о различии материально-технической базы кинематографа и материально-технической базы театра.

Какие основные противоречия театра снимает кинематограф? В отношении каждого произведения искусства мы можем сказать, что оно является актом коллективного познания и изменения действительности. Это значит, что по существу своему каждое произведение искусства представляет собою в своей целостности не только двусторонний акт — художник и создаваемое им произведение искусства,— но более сложный процесс, имеющий три стороны: художника, произведение искусства, зрителя.

Акт познания действительности, зафиксированный самим художником в его произведении, продолжает жить и повторяться в многочисленных зрителях. Совместно с художником зритель участвует в акте познания действительности и тем самым превращает произведение искусства в определенный общественно-исторический процесс, то есть делает это произведение действительно реальным.

Театральный спектакль, как и всякое произведение искусства, начинает полноценно существовать лишь с момента контакта его со зрителем. Для советского художника этот зритель обладает особым качеством, рождающимся из его огромного количества. Наш зритель — это все население Союза, а впоследствии — все население мира. Что представляет собою каждый данный театральный спектакль со стороны степени охвата им массового зрителя? Средний количественный охват спектаклем, даваемым в одном театре в течение года, будет приблизительно сто тысяч человек. Мы можем расширить этот охват путем повторения спектакля в ряде других театров. Но и при наличии очень высокого развития театральной сети спектакли, даваемые в Москве, будут отличаться качеством от спектаклей одесского, тульского и казанского театров. Они неизбежно будут идти под коэффициентами режиссеров, различных по методам и качеству постановки, различных актеров и различных техни-

ческих средств. Даже в одном городе качественное различие постановок одной и той же пьесы в разных театрах несомненно. Если идти далее и учесть необходимый охват многомиллионного колхозного зрителя, мы получим чрезвычайно убедительную разницу в постановках I МХАТ[1] и колхозного театра[2], который немыслимо обслужить первоклассными актерскими силами при любом совершенстве организации гастролей.

Таким образом, расширение сети театров неизбежно входит в противоречие с высотою качества спектакля. Для театра возможен еще один технический путь к расширению своей аудитории — это увеличение театрального помещения. Но и здесь существует определенный предел, за которым остро возникает противоречие, скрытое в самой сущности театрального зрелища. Играющий актер прежде всего должен быть хорошо виден и слышен. Для того чтобы быть ясно воспринятым большим количеством зрителей, актер занимается дикцией, ставит голос, учится делать свой жест широким и ясным, сохраняя вместе с тем его внутренний смысл: он учится двигаться и говорить так, чтобы его можно было хорошо видеть и слышать с последнего ряда галлереи.

Но чем шире актерский жест, тем меньше возможностей его нюансировать. Чем напряженнее приходится актеру говорить, тем сложнее становится задача передать зрителю тонкие оттенки голоса. И то и другое влечет актера к обобщающим формам, которые в конце концов неизбежно переходят в становящуюся все более холодной и сухой схему. Глубина и реалистичность образа, создаваемого актером, входят в неизбежное противоречие с ростом количества зрителей, смотрящих спектакль. Расширение театрального здания имеет свои пределы, за которыми оно требует уже видоизменения самого спектакля и его перехода в особую форму массового зрелища — в народные празднества, карнавалы, парады.

Таким образом, мы видим, что искусство театра, развиваясь в наших условиях, выявляет противоречия, рождающиеся из количественного роста зрителя и качественного роста спектакля.

Как же снимаются эти противоречия в кинематографе? Вопрос о ценности и высококачественности произведения искусства разрешается раз навсегда при постановке картины. Достигнутый максимум в неизменном виде может быть передан зрителю при помощи высокоразвитой сети кинотеатров. Степень охвата этого зрителя разрешается чисто техническим путем. Количественно зритель может быть доведен до всего населения земного шара. Качество спектакля на любой, самой отдаленной от центра точке зависит лишь от высоты технического оборудования кинотеатра, являющегося моментом стандартным. В будущем мы, вероятно, будем иметь киноустановки в каждом жилище, и усовершенствование трансляционного телевидения, связанного с радиопередачей, даст возможность одновременной демонстрации кинокартины во всех мыслимых точках земного шара.

Можно было бы сказать, что и театральный спектакль в будущем можно будет транслировать повсюду как для слуха, так и для зрения. Но за кино всегда останется возможность повторения спектакля в едином, раз достигнутом максимальном качестве.

Разрешается в кино также и второй момент упомянутого выше противоречия между актером и величиной аудитории. Фактически величина кинотеатра при наличии неограниченной возможности увеличения экрана и количества звуковых репродукторов может быть доведена до любого размера. Вместе с тем снимающийся актер может говорить без малейшего напряжения, оставаться свободным в выборе тончайшей нюансировки как в области голоса, так и в области жеста и мимики. Ниже нам придется специально говорить о значении этого обстоятельства для работы киноактера.

Я перехожу к новому противоречию, возникающему в процессе развития театрального зрелища в наших современных условиях. Художнику, включающему зрителя в процесс познания действительности путем создания произведений искусства, свойственно стремление к максимально широкому и глубокому охвату этой действительности. Особенно в такую эпоху, как наша, естественно стремление к реалистическому показу бесчисленных, вновь открывающихся сторон этой действительности, бурно развивающейся, сплошь и рядом обгоняющей человеческую обобщающую мысль.

Жадное стремление увидеть за всяким обобщением живую сложность жизни, все время новую и новую, неизбежно рождает желание включить в произведение искусства максимальное количество явлений, непосредственно показанных за счет максимального расширения охвата пространства и времени.

Но для того чтобы расширять в каждом произведении этот пространственный и временной охват действительности, в каждом искусстве существуют свои приемы, связанные с определенной техникой. На театре, например, основным приемом этого рода является разрез спектакля на отдельные акты и картины. Одноактный спектакль с двумя разговаривающими людьми, длящийся без перерыва в течение одного часа, фактически охватывает лишь часовой разговор двух людей на одном месте и только его. Для того чтобы охватить большее количество времени, мы можем разделить акт на две картины. Первая может быть проведена весной в Берлине, а вторая летом в Москве. Этим делением акта на части мы получим возможность охватить большее время и большее пространство.

Мейерхольд[3] в своих постановках классических пьес стремился влить в них современное содержание и поэтому он не мог не выходить из тех ограниченных рамок, приближающихся к единству времени и места, к которым были приспособлены старые пьесы. Стремясь зрелищным путем

вызвать в зрителе необходимое ощущение диалектической сложности явления, Мейерхольд обрамлял каждый акт такими сценическими моментами, назначение которых было вскрыть театральным путем новое содержание, какого требует от познания действительности современный зритель, а вместе с ним и художник.

Отсюда дробление Мейерхольдом спектакля не только на картины, но и на многочисленные эпизоды внутри картин. Интересно вспомнить первый акт «Леса», где Мейерхольд проводит двух актеров, не сходящих со сцены, путем этого дробления, буквально через целую губернию.

Но, если мы будем развивать этот прием, оставаясь в пределах техники театральной сцены, мы в конце концов неизбежно придем к неразрешимому противоречию технического порядка. Представить себе театральный спектакль, разрезанный на минутные и двухминутные куски, немыслимо. Здесь потребуются какие-то новые изобретения, которые могли бы осуществлять молниеносно быструю перемену обстановки, позволили бы зрителю быстро и легко переносить свое внимание с одной точки пространства сцены на другую.

Охлопков в постановке «Разбега» [4] пробовал разбрасывать отдельные короткие сцены по всему пространству театрального здания, причем зрителю при смене эпизодов нужно было поворачивать голову вправо, влево, вверх, а иногда и назад. Понятно, что если бы можно было устроить такое механически совершенное кресло, которое избавило бы зрителя от ненужной усталости, вызываемой постоянно навязываемым ему движением, то задача постановки подобного спектакля была бы разрешена в пользу зрителя. Но едва ли стоит изобретать такое кресло, когда техническая база кинематографа с совершеннейшей простотой и легкостью разрешает эту задачу.

Самый древний кинематограф сугубо театрального периода, когда кинокартина мыслилась только как простая съемка театрально поставленной пьесы, уже оперировал отдельными сценами, длительность которых не превышала пяти минут, то есть, иначе говоря, самые длинные сцены кинематографа при его рождении были равны кратчайшим сценам театра.

Возможность молниеносной смены места, где развивается действие, опять-таки уже в самый младенческий период кинематографа была освоена и применена. Возможность почти беспредельного расширения пространственного и временно́го охвата действительности в короткий определенный срок, отведенный для спектакля, была также сразу понята и освоена в самых первых работах серьезных мастеров киноискусства.

Таким образом, мы видим, что дробление театрального зрелища на куски, исходящее из естественной потребности широкого пространственного и временно́го охвата познаваемой действительности, на определенном этапе становится неприемлемым для театра и одновременно становится исходным пунктом для развития кинематографа. Если для театра

трехминутный кусок — немыслимый предел быстроты смены, то для кино это — последний предел медленности.

Что же представляет из себя эта новая техническая база, снимающая в кинематографе указанное выше противоречие, выявляющееся в процессе развития театра? В основном эта новая техника определяется, во-первых, наличием подвижного съемочного аппарата, представляющего собою как бы до максимума технического совершенства доведенный глаз зрителя. Этот глаз может отдаляться от объекта на любое расстояние для того, чтобы охватить возможно большее поле зрения, может приближаться к мельчайшей детали для того, чтобы только на ней собрать все свое внимание. Этот глаз может перебрасываться с любого места пространства на другое, причем вся эта сумма движений не потребует в будущем от зрителя никаких физических усилий. Во-вторых, сюда относится обладающий почти такой же степенью подвижности микрофон, представляющий собою внимательное ухо, могущее с одинаковой легкостью улавливать едва слышный шепот человека и мощный рев сирены, отдаленной от него на километры.

В этой работе я хочу первоначально наметить основные моменты влияния этой новой технической базы на работу одного из главных творческих работников киноискусства — актера.

Нельзя, конечно, думать, что новая техника кино лишь облегчает работу актера, снимая с него необходимость преодоления ряда специфических театральных условий, о которых я говорил выше (например, напряжение голоса и преувеличение жеста для преодоления пространства, отделяющего актера от зрителя).

Новая техническая база кинематографа приносит с собою вместе с моментами, облегчающими работу актера, также и многие трудности, не существовавшие в театре или существовавшие там в гораздо более мягкой, гибкой форме.

Прежде чем говорить об этой специфике работы киноактера в кинематографе, я хочу остановиться на тех общих моментах в работе актера в театре и в кино, которые, конечно, не могут не существовать.

ПРОТИВОРЕЧИЯ В РАБОТЕ АКТЕРА

В основе работы актера как в театре, так и в кино лежит работа над созданием целостного, живого образа. С самого начала своей работы актер должен идти по линии освоения, понимания этого образа, производя сложную работу над собою в течение репетиции в театре или в так называемый подготовительный период в кино.

Как в сценической, так и в экранной работе актер должен исходить

из глубокого освоения образа в его целеустремленности и идеологичности в настоящем смысле этого слова. Эта работа, конечно, глубочайшим образом обусловлена не только объективными, но и субъективными моментами.

Мыслимый образ связывается не только с той задачей, которую ставит пьеса в целом, но также и с самим собою, с актером, как определенной индивидуальной личностью. Все вопросы перевоплощения, как бы их ни толковали, не могут быть никоим образом оторваны от наличия постоянного реального существования актера как определенного индивидуума со всеми данными характера и культуры, которые в нем имеются. Особенно в начале работы основной акцент лежит на связи образа с актером, как с живым индивидуумом. Этот акцент лежит на моменте эмоционального к нему отношения, на нащупывании в образе каких-то таких специфических сторон, которые, непосредственно увлекая актера, могут и должны сделаться исходным опорным пунктом в его будущей работе над образом. Лишь затем, исходя уже из освоения и глубокого понимания всей вещи, актер начинает наполнять свою работу над образом идеологическим содержанием.

Задача расширяется, включая в себя наиболее общие проблемы, которые ставит пьеса.

Таким образом, работа актера над образом непременно двусторонняя. В процессе роста и продвижения этой работы актер, опираясь на себя, как на определенную личность со всеми своими индивидуальными свойствами, будет строить свое новое поведение в образе, как результат взаимодействия этого личного с тем, что требует от него понятая и освоенная общая задача пьесы.

В конечном счете задачей спектакля и актера в нем является передача зрителю некоего реального человека, существующего или могущего существовать в действительности. Во всем процессе творческой работы над ролью актер не может не оставаться живым, органически единым человеком. Когда актер выходит на сцену, ничто из того, что есть в нем, не уничтожается. Если он добрый человек и играет негодяя, то он и остается добрым человеком, играющим негодяя. Поэтому и построение образа должно у него идти не через механический п о к а з н е п р и с у щ и х е м у свойств, а через п р е о д о л е н и е п р и с у щ и х ему свойств.

Он будет приближаться к образу только тогда, когда ряд движений, внутренних или внешних, которые нужны для пьесы, будет найден актером не через механическое повторение продиктованных или придуманных слов, движений и интонаций, а тогда, когда все это найдено через преодоление его самого, как живого человека. Этот характер работы необходим для того, чтобы сыгранная роль получила нужную органичность и целостность, которой, конечно, она иметь не может, будучи оторванной от органичности и целостности живой личности актера.

Двусторонность процесса творческой работы над созданием образа по существу отражает в себе двусторонность любого процесса нашего познавания действительности и, я бы сказал, любого практического столкновения человека с любым явлением. Например, в области политической работы, которая, как всякий труд, несет в себе всегда творческое начало, мы знаем хорошо о необходимости увязки теории с практикой. Мы знаем, что теория должна проверяться практикой, а практика должна обобщаться теорией, что только тогда действительный процесс будет двигаться правильно вперед. Также эмоциональная сторона и сторона логическая представляют собой двусторонний процесс в построении образа актера. Логика этого построения должна неизбежно проверяться в личном эмоциональном волнении и приобретать органическую целостность живого построения, и вместе с тем эмоциональные посылы должны непременно проверяться и опираться на логику пьесы. Поэтому актер как в театре, так и в кинематографе никогда не может явиться голым понятием «натурщика»[5], как это неоднократно утверждалось.

Понимание работы актера, как работы «натурщика», покоится на нелепом представлении о деятельности актера, как о некоем механическом процессе, который можно разложить на отдельные, не связанные между собою куски; оно покоится на полном отрицании актера, как цельной живой личности, лишенной какого бы то ни было представления о внутреннем смысле своей работы, и, естественно, делает невозможным создание на сцене или на экране целостных реалистических, живых фигур.

Таким образом, мы твердо устанавливаем наше основное положение о работе актера как в театре, так и в кино. Процесс борьбы за целостность, жизненную органичность создаваемого образа определяет собою сущность техники актера.

Технические условия как сцены, так и экранной работы непременно предъявляют ряд требований к работе актера, которые неизбежно нарушают целостность и непрерывность его существования в роли.

Разрывность, раздельность спектакля на акты, сцены и явления и еще большая разрывность, раздельность работы актера во время съемки картины создают целый ряд препятствий, через которые весь творческий коллектив в целом (актер и режиссер — в театре; актер, режиссер и оператор — в кино) должен пронести органическое единство создаваемого образа.

Неизбежная прерывность актерской игры входит в противоречие с потребностью актера сохранять себя в этой игре цельным и нераздельным. Это действительно и для театра и для кино. Актер играет на сцене кусками. Между двумя выходами, между отдельными спектаклями он продолжает существовать, фактически не играя.

Это противоречие между механической разрывностью, которую диктуют условия театра, и между потребностью актера жить непрерывно в образе устраняется плохими актерами и плохими теоретиками тем, что они утверждают возможность простого механического заучивания нужных для роли движений и слов.

В уродливой трактовке актера, как натурщика, механически повторяющего только внешне трактованные движения, разрыв между отдельными кусками игры представляется буквально как пустота, не требующая заполнения живой связующей тканью не только в самом спектакле или процессе съемки, но также и во всей предварительной работе над ролью.

Этот уродливый подход к работе актера особенно сильно выражен в кинематографе. В действительной работе прерывность игры актера должна трактоваться как трудность, которую нужно преодолевать в сторону ее уничтожения. Нужно сказать, что дробление игры актера на отдельные куски в течение спектакля на театре существует далеко не в такой мере, как в кинематографе. Условия театральной работы предоставляют актеру возможность более длительного существования в данном образе. Вместе с тем система работы театрального актера над образом идет всячески к тому, чтобы создать максимум условий, позволяющих связывать куски роли в единое целое внутри самого актера. Прежде всего помогает этому в театре репетиционная работа. Во время репетиционной работы театральный актер не связывает себя с жесткими условиями текста пьесы. Актеры школы Станиславского на репетициях играют не только куски роли, но и куски, не существующие фактически в пьесе и нужные актеру для нахождения полного ощущения себя в роли.

Вся репетиционная работа такого рода служит для того, чтобы актер мог в любых направлениях, определяющих задуманный им образ, ощутить себя свободно и цельно двигающимся. В сущности, это есть та работа, которая связывает отдельные куски его игры в непрерывное ощущение единого образа живого человека.

Глубочайший смысл такой репетиционной работы заключается в том, что она отвлеченные мысли, найденные общие установки актера, трактующие образ, превращает на какой-то момент в конкретно им совершаемые действия и поступки.

Если актер хотя бы на мгновение останется в своей творческой работе только мыслителем, он перестанет быть актером. Если актер решит, что человек, роль которого он играет в пьесе, между первым и вторым актом пьесы может убить человека, то он не только должен включить это возможное убийство как отвлеченное понятие в трактовку своей игры во втором акте. Актер непременно должен суметь сыграть это не-

существующее в пьесе возможное убийство для того, чтобы ощутить в себе не только мысль о поступке, но и возможность самого поступка во всей его конкретности.

Такого рода репетиционную работу, стремящуюся всю сложность объективно задуманного образа связать конкретно с живой личностью актера, со всем богатством его индивидуального характера и культуры, можно назвать процессом освоения роли.

Станиславский в одной из своих заметок говорит об искусстве переживания и искусстве представления, подразумевая под этими двумя понятиями два типа актеров, из которых первый исходит из внутреннего посыла, а второй идет от внешних театрализованных форм.

Станиславский говорит: «В то время как искусство «переживания» стремится ощущать чувства роли каждый раз и при каждом творчестве, а искусство «представления» стремится пережить роль дома лишь однажды, для того чтобы сначала познать и потом подделать форму, выражающую духовную суть каждой роли, актеры ремесленного типа, забыв о переживании, стремятся выработать однажды и навсегда готовые формы выражения чувств и сценической интерпретации для всех ролей и направлений в искусстве. Другими словами, в искусстве «переживания» и «представления» процесс переживания неизбежен, в ремесле он не нужен и лишь попадается случайно» *.

Здесь, в сущности, нужно было бы один раз заменить слово «переживание» словом «освоение», потому что именно этот процесс глубокой внутренней связи субъективного, личного, принадлежащего актеру, с объективным, необходимым, принадлежащим пьесе и суждению актера о пьесе, эта связь и конкретизируется в процессе правильной работы над образом; связь эта должна непременно присутствовать у настоящего актера, не «ремесленника», как называет Станиславский третий, правильно изгоняемый им из искусства тип работника сцены.

Можно соглашаться или не соглашаться с нужностью переживания роли в том сложном и подробном смысле, который вкладывают в это слово актеры школы МХАТ, но в обоих случаях органическая связь личности актера с каждым моментом жизни играемого им образа необходима.

Эта связь является прежде всего первым условием реалистичности образа. Конечно, все, что относится к органической связности и целостности роли, должно относиться также к органической связности и целостности всего спектакля. Поэтому основные положения Станиславского о нахождении так называемого сквозного действия являются также существенным моментом работы актера над ролью.

Интересно, что момент личного освоения объективно задуманного

* К. С. Станиславский, Ремесло, Журн. «Театр», М., 1938, № 1, стр. 86.

образа является необходимым условием работы не только в театре или в кино. Я думаю, этот процесс конкретного ощущения личной связи с творимыми образами является законным и необходимым для творческого процесса в любом искусстве.

Мы знаем из интересных высказываний писателей о своей работе, как они сплошь и рядом бормочут слова персонажей своих произведений, чтобы через конкретное, личное ощущение найти нужные интонации, слова, фразы.

Мы знаем высказывания Гоголя, который утверждал, что все действующие лица «Мертвых душ» являются, в сущности, теми темными сторонами его личной натуры, которые он хотел бы уничтожить в себе.

Создавая систему и метод репетиций, театр всесторонне помогает актеру в его борьбе за целостное и глубокое освоение роли.

ПРЕРЫВНОСТЬ АКТЕРСКОЙ РАБОТЫ В КИНО

Все сказанное о необходимости и смысле работы над целостностью образа в театре, конечно, целиком относится и к основным задачам искусства актера кино. Можно сказать, что реалистичность, а следовательно, и целостность образа для актера кино являются сравнительно с театром еще более острой и насущной проблемой. Если в театре все же возможны спектакли, построенные на гипертрофии условности театрального зрелища, спектакли, носящие отвлеченно эстетический характер, максимально удаленные от прямого отражения действительности, то кинематограф нужно считать искусством, которое дает наибольшие возможности приближения к реалистическому воспроизведению действительности.

Мне все время приходится подчеркивать слово «возможность» для того, чтобы направлять внимание читателя на то, что нашей задачей является не утверждение кинематографа как некоего статического комплекса приемов, которые должны быть узаконены для всех раз и навсегда. Конечно, и в кинематографе возможны условные постановки, абстрагированные от прямого показа действительности; конечно, и в кинематографе момент обобщения можно довести до любых пределов, вплоть до показа супрематических[6] комбинаций черного и белого. Но вместе с тем тот же кинематограф представляет огромные возможности для приближения искусства к максимальному охвату живой действительности в прямом ее показе.

Вопрос о степени обобщения — это вопрос того чувства меры, которое определяет качество художника-мастера и которое почувствует по окончании произведения искусства зритель, реагирующий на него либо настоя-

щим волнением, — а для произведения искусства это высшая оценка, — либо холодом и отказом.

Говоря о возможностях, этим самым я стремлюсь определить ту тенденцию развития данного вида искусства, над которой, в сущности, и надо работать мастерам в процессе личного совершенствования.

В кино так же, как и в театре, мы в первую очередь упираемся в проблему прерывности актерской работы, входящей в противоречие с потребностью непрерывного творческого вживания, освоения играемого образа.

В силу специфических условий кинематографа, о которых я скажу ниже, вопрос этот приобретает еще более острый характер, чем в театре. Если мы разберемся в том материале, который дают нам рассказы отдельных театральных актеров об их случайной работе в кинематографе, то мы столкнемся с целым рядом нападок и протестов, подчас даже ругательств по поводу этой пресловутой гипертрофированной разрывности игры кинематографического актера.

Актеры утверждают, что им либо приходится в крайней степени абстрактно представлять себе играемый образ, ограничиваясь лишь поверхностным чтением сценария, либо просто отдавать себя в распоряжение режиссера и его помощника, становясь безвольным рабом, которого рядом окриков и приказаний заставляют исполнять непонятную для него механическую работу. Актеры утверждают, что они теряют всякую возможность ощущения цельности образа, всякую возможность ощущения в процессе съемки себя как живого человека, потому что сегодня им приходится играть конец роли, завтра — начало, послезавтра — середину. Куски перепутаны, куски страшно коротки; иной раз снимается взгляд, который относится к тому, что актер сделает через месяц, когда будет сниматься соответствующее этому взгляду движение руки. Разбитый на мельчайшие части образ, создаваемый актером, лишь впоследствии собирается в какое-то целое, причем даже этот единственный процесс собирания делает не он, а режиссер, который по большей части не допускает актера к какой бы то ни было форме наблюдения за этой работой или хотя бы просто для связи с ней. Таково в среднем содержание протеста театрального актера, работающего в кино.

Но действительно ли кинематограф в силу своих технических особенностей так неумолимо диктует необходимость уничтожения возможности конкретного ощущения актером целого своей роли? Действительно ли неизбежно нужно заставлять актера работать в таких неприемлемых для него, как художника, условиях? Конечно, это не так. Нужно признать, что система работы с актером, существовавшая у большинства мастеров, до сих пор не только не совершенна, но и попросту неправильна. И мы должны суметь найти те пути, которые так же, как и в театре (я уже упоминал, что в театре наличие разрывности игры актера

тоже имеет место, но, конечно, в значительно меньшей степени, чем в кино), позволили бы нам создать актеру условия работы, в которых он смог бы осуществить необходимый процесс освоения роли.

Здесь нужно непременно сказать, что, конечно, от дробления игры актера в самом процессе съемки мы не только не избавимся, но и не должны избавляться, если мы правильно понимаем сущность того направления, по которому кино может и должно развиваться. Мы должны лишь говорить о сущности тех технических приемов, которыми актер должен бороться с этой разрывностью игры во время съемки за создание и сохранение внутри себя целостного ощущения всей суммы отдельных моментов игры как единого, органически с ним слитого образа. Театр помогает актеру, развивая и разрабатывая методику репетиций. Мы в кинематографе, вероятно, прежде всего должны пойти также по этому пути.

Я хочу сначала разобраться в том, откуда получилась уродливая система работы с актером в кино, о которой я только что упоминал. Утверждение необходимости дробления игры актера на монтажные куски началось с узкотехнологической режиссерской трактовки приемов, которые режиссер кино использовал для создания картины вообще. С первого момента появления кинематографа наиболее глубоко и наиболее серьезно занялись им, как искусством, прежде всего режиссеры, и не удивительно, что наши первые значительные кинопроизведения развивались под знаком резкого уклона в сторону режиссерского оформления картины.

Режиссеры искали и действительно находили в кинематографе специфические возможности, которые позволяли им именно через кино и только через него воздействовать на зрителя особенно сильно, иной раз сильнее, чем через какое бы то ни было другое искусство.

Ими была найдена особая форма композиции зрительных, а впоследствии частично и звуковых образов, которая в кинематографе была названа монтажем. Ритмическая композиция кусков, непременно свойственная всякому искусству, в кинематографе приобрела особенно острое значение, поскольку она могла быть соединена с невозможным для любого другого искусства (кроме, может быть, литературы) охватом богатства действительного мира.

Понимание и ощущение киноаппарата и микрофона как некоего идеально подвижного в пространстве и времени наблюдателя давало этим первым картинам эпический характер и вместе с тем, естественно, на какое-то время отвлекало режиссера и идущего с ним сценариста от правильного понимания значения живого индивидуума — человека, как личности с ее глубиной и сложностью. Возможность перебрасывать съемочный аппарат на бесчисленное количество различных пространственных точек, связывать их вместе в процессе монтажа, возможность выбрасывать действие из картины через известные промежутки времени,

как бы сокращая или расширяя самое время, — эти возможности привели к тем результатам, которые определили кино как передовое искусство в плане широчайшего познавательного охвата действительного мира. Однако процесс этих поисков привел режиссера на определенном этапе развития к тому, что он начал пользоваться живым человеком, актером как компонентом картины, которым можно пользоваться наравне с другими компонентами как равноценным материалом, подлежащим лишь монтажной композиции в конце творческой работы над картиной.

Актер, так сказать, спутывался, смешивался с аэропланом, автомобилем, деревом. Режиссер в поисках приемов построения кинематографического зрелища не сумел понять, что для полноценного кинематографического спектакля живой человек должен быть в процессе съемки не уничтожен и даже не сохранен, а выявлен; причем, если это выявление не будет реалистичным, то есть целостным и живым, то человек в фильме в конце концов окажется хуже аэроплана и автомобиля, что, нужно сказать, и оказывалось в картинах некоторых режиссеров. С актером, которого использовали как машину, механическим путем, были связаны все случайные теоретические высказывания, основанные на идее механического перенесения приемов монтажного чередования длинных и коротких кусков в технику актерской работы. Все эти теоретические высказывания нельзя даже назвать теорией, поскольку они являлись лишь отдельными оправданиями эмпирии, экспериментов, касавшихся главным образом общих задач композиции в кинокартине.

Ход мысли был приблизительно таков. На экране мы имеем крупные и общие планы. Следовательно, актер должен уметь правильно приспосабливать свое поведение перед аппаратом к задачам этих крупных и общих планов. На экране мы имеем несомненное взаимное действие двух соседних кусков, причем первый из этих кусков может быть куском актерской игры, а второй — любым явлением, нужным режиссеру или сценаристу и находящимся в любой, может быть, весьма отдаленной от актера точке пространства. Следовательно, актер должен уметь сыграть короткий кусок без начала и конца и без наличия того, что, по замыслу режиссера и сценариста, должно воздействовать на этого актера в процессе игры.

На экране мы можем перебросить играющего актера с молниеносной быстротой с одной точки времени или пространства на другую, в любой степени отдаленную. В реальной съемке мы этого непосредственно сделать не можем. Следовательно, актер должен уметь играть отдельные куски, разделенные между собою любым временным промежутком, целиком доверяя их связанность только режиссеру, представляющему себе будущую картину уже в смонтированном виде.

Так представлялась в схематических чертах сумма технических требований, предъявляемых актеру. В этом механическом представлении от-

сутствовало основное понимание того, что творческий процесс актера и техника этого процесса есть выработка приемов борьбы за ощущение живой ткани образа, при которой любой отдельный поступок, как бы он ни был оторван от другого, будет все же связан внутри самого актера. Никакой помощи в этой борьбе актеру не оказывалось, и тем самым в сущности техника актерской игры в кино находилась на низком уровне.

Еще раз должен подчеркнуть, что, говоря о технике актера и цельности образа, я ни в коей мере не отрицаю и не отвожу неизбежности наличия в процессе съемки кинокартины отдельных коротких кусков. Существует тенденция помочь актеру, переведя его работу на длинные куски и общие планы. Эта тенденция, по существу, есть ход по линии наименьшего сопротивления, протаскивающая в кинематограф природу и технику театра. Тенденция эта — игнорирование огромных возможностей кинематографа, поставивших его на особое место в ряду других искусств, которое, как я говорил уже, непосредственно связано с короткостью, а следовательно, и многочисленностью составляющих кинокартину кусков. Путь по этой линии никому не закрыт. Картина «Гроза»[7], являющаяся с этой точки зрения, в сущности, реакционной, в конце концов имеет несомненное и крупное культурное значение, поскольку она чуть ли не впервые позволяет актеру чувствовать себя живым человеком в процессе игры.

Но, конечно, не эта линия сведения кинозрелища к сценическому ограничению времени и места есть путь кинематографа. Нам нужно с боем идти по той генеральной линии, которая включает в себя все богатство возможностей, даваемых кино, и на которой, конечно, как закон, встречается и будет встречаться максимальное количество препятствий.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ПРЕРЫВНОСТИ

Задачей театра, как и всякого искусства, повторяю, является коллективное познание и изменение действительности через отражение ее в произведении искусства. В арсенале приемов, которыми театр располагает для этого процесса, актерский диалог занимает единственное основное место. Максимальный охват действительности, являющийся задачей художника в театре, в основном мыслим только через актера, через человека, через его движения, слово, через его связь с другими людьми в диалоге.

Правда, в театральное действие вводится помимо человека также и вещественное оформление спектакля, задачей которого иной раз является прямой и непосредственный показ зрителю действительности, находящейся вне актера. Но природа театра все же такова, что основным нача-

лом, разворачивающим содержание спектакля, является говорящий человек, то есть актер, связанный с другими актерами в едином действии.

Показ действительности, находящейся вне актера, в высокой степени ограничен техникой театра. Бывают случаи, когда в театре вещественному оформлению придают большую роль. Но, если театр развивается в этом направлении, он быстро исчерпывает свои возможности. Поэтому широкий, всесторонний показ явлений, окружающих любой момент деятельности человека, возможен только путем внесения описания их в текст, то есть опять-таки через человеческую речь на сцене, через актера.

Непосредственный показ события, органически связанного с действием, но пространственно или временно оторванного от него, можно в пьесе заменить рассказом об этом событии. Вестник, «ведущий», конферансье, так часто вводимые теперь в спектакль, являются характерными театральными приемами.

Мир действительности, который собирает художник в творческом акте своего познания, может проникнуть на театральную сцену главным образом через актера, его слово, жест, движение, поведение. Это является характерным для театра.

С кинематографом дело обстоит иначе. То, о чем в театре можно только рассказывать, здесь можно непосредственно показать. Особая техническая база кинематографа, о которой я говорил уже, обладает замечательной возможностью непосредственного показа, непосредственной передачи зрителю любого явления действительности.

Можно было бы возразить, что этот непосредственный показ не обязателен и даже не нужен. В процессе обобщения, который непременно свойствен всякому творческому акту, особенно в искусстве, можно оставить непосредственный показ частных явлений, разбросанных по времени и пространству, и собрать их в одно обобщающее целое, которое воля художника может поместить в любое единое место. Что касается необходимости обобщения в творческом процессе, с этим нельзя не согласиться. Но развитие этого положения до идеалистического приспособленчества к удобным старым формам, к отказу от использования новых, не существовавших до сих пор возможностей, я думаю, нужно считать неправильным и по существу реакционным.

Мне пришлось говорить с драматургом, который честно признался, что, собираясь писать драму на материале авиации, он ясно почувствовал, что этот материал гораздо яснее, гораздо ярче и выразительнее для него уложился бы в форму кинокартины.

Здесь на конкретном примере становится понятным, как значительное, большое явление нашей действительности, каким является мировое развитие авиации, обусловливающее изменение и развитие психики людей, может быть во всей своей полноте охвачено и передано зрителю только при наличии широчайшего разворота и непосредственного показа

фактов, происходящих в таких пространствах, которые для театральной сцены неодолимы.

На театре актер расскажет о полете, в литературе писатель прибавит к этому рассказу свое описание того, что было вне внутренних переживаний летящего человека, и только кинематограф соединит для зрителя непосредственное и полное ощущение того и другого.

Нечего и говорить, что непосредственный показ отличается всегда особой силой воздействия. Недаром театральное зрелище по силе своего воздействия на зрителя стоит впереди всех других искусств. Если же мы примем во внимание, что в кино можно ввести в порядке непосредственного воздействия неизмеримо больший материал, чем это может сделать театр, нам станет понятно, что по богатству этих возможностей кино приближается к литературе, становясь тем самым искусством, исключительным по возможной мощи своего воздействия.

Кинематограф является своеобразным отражателем диалектической сложности явлений в цельности их непосредственного показа. В этом акте есть глубокий момент, неодолимо вовлекающий самого зрителя в творческий процесс. Непосредственный показ материала в кино, не снимая момента обобщения, который всегда обусловливает его композицию, вместе с тем заставляет зрителя активно мыслить в самом процессе демонстрации картины.

Замечательно, что Ленин с всегдашней, свойственной ему необычайной простотой и ясностью понимания вещей сразу же в случайной, технического характера записке определил кинематограф прежде всего как мощное средство широчайшего познавательного охвата действительности и передачи его многомиллионным массам.

Я говорю об известной программе для кинотеатров [8], в которой Ленин подчеркнул значение замечательной способности кинематографа показать мир, познакомить широчайшие крестьянские и рабочие массы с другими странами и т. д.

Наше кино в лице своих лучших мастеров разворачивалось и разворачивается в значительной мере в направлении насыщения картины максимальным богатством непосредственного показа разнообразия явлений действительности, иногда за счет наличия нужных моментов обобщения.

Мне кажется, что это явление нельзя просто объяснять индивидуальными вкусами мастеров. Мне кажется, нужно правильно учесть то, что наша эпоха, наша живая действительность наступает на нас в таком тысячестороннем росте, что сплошь и рядом встречаешь ее и передаешь зрителю, не успевая целиком слить ее сложность в малое число обобщений.

Мы хорошо знаем, какое количество догм было снесено и уничтожено за революцию. Продолжающаяся борьба против догматики с пережитками капиталистического сознания часто выражается в том, что вместо

формулы художник дает ее живое содержание, как бы апеллируя к самому зрителю, долженствующему обобщенно осознать показанную ему сложность.

Мне хочется привести один пример, имеющий лишь косвенное отношение к разбираемому вопросу. Лев Толстой, создавший изумительное по своей живости, по бесконечной насыщенности реальным материалом произведение «Война и мир», в процессе своего физического роста (постарения) написал «Воскресение», где страницы и страницы, главы и главы содержат в себе обобщения, рассуждения, выводы, где люди меньше двигаются, меньше поступают, где и вообще самых-то людей и мест разворота романа гораздо меньше.

Тот же Толстой в конце своей жизни писал лишенные всякой жизни и живых людей философские трактаты.

То, что я сказал сейчас о Толстом, конечно, ни в какой мере не является настоящей оценкой его творчества. Я лишь хотел отметить, как молодое восприятие действительности может в творческом напряжении создавать целостные и значительные произведения искусства, вместе с тем не отказываясь от широчайшего непосредственного показа ее бесчисленных отдельных моментов.

Появление обобщений, перерастающих в догмы, есть, конечно, путь развития, но в определенном моменте несомненно переходящий в постарение, в уход от волнующего искусства к холодной и сухой проповеди.

Вот почему, думая о путях кино, я не могу не сравнивать его возможностей с тем, что сделал необычайный талант Толстого в «Войне и мире», и не могу не бояться образа того же таланта, замерзшего и закристаллизованного в идеалистической догматике.

Не нужно пугаться изобилия материала в наших картинах. Мне часто приходилось встречаться с яростными защитниками знаменитой картины Чаплина «Парижанка»[9]. Эта картина действительно является образцом высокого режиссерского и актерского мастерства, но дело в том, что защитники не только оценивают эту картину как образец мастерства, но желают возвести ее приемы, которыми она сделана, в образец, определяющий собою сущность киноискусства. Картина развернута в глубоко интимном плане. Действие по большей части не выходит за пределы двух-трех комнат. Единственный пейзаж, встречающийся в картине, изображает собою кусочек дороги, на которой действующие лица в последний раз встречаются и разъезжаются в разные стороны.

Пристальное внимание автора-режиссера сосредоточено на тончайших деталях маленькой драмы, развивающейся в интимном кругу между четырьмя-пятью лицами. Все это хорошо и, казалось бы, совершенно возможно и приемлемо для нас. Картина «Гроза» очень похожа по своей кинематографической трактовке на чаплиновскую картину.

Мне кажется такой характер киноработы не только не приемлемым

для многих наших советских художников, но и вообще уводящим кинематограф от его особенных, исключительных и мощных возможностей.

Для Чаплина все богатство явлений, связанное со сложной жизнью человеческого общества, было не нужно, потому что эти явления буржуазной мыслью давно превращены в ряд мертвых догм. Чаплин, живущий в буржуазной среде, легко отрывает узкий мирок четырех человек от всего «остального», потому что это все «остальное» и для него и для того зрителя, на которого он рассчитывает, есть мир готовых представлений, неизменных и неинтересных. Общепринятые понятия и нормы для буржуазного зрителя являются той самой стеной, которой он отгородил себя от опасности развивающегося общества, и дело художника — сохранить эту стену непоколебимой. Связь со всем богатством внешнего мира неизбежно должна пугать буржуазного художника. И, конечно, для нашего зрителя и художника это совсем не так.

Органическая связь между напряженной, сложной жизнью нашей эпохи и формой кинопроизведения несомненна. Стремление к максимальному охвату действительности, к использованию возможности непосредственного показа этой действительности на экране с неизбежностью приводит нас к специфической особенности киноискусства — к монтажу коротких кусков.

Необходимо упомянуть еще об одной специфической возможности кинематографа, которая приводит нас также к неизбежности механического дробления актерской игры в съемочном процессе.

Представим себе актера, говорящего патетическую речь перед большой аудиторией. Слушающая толпа реагирует на слова оратора. Она аплодирует, перебивает его отдельными выкриками. Если мы хотим показывать толпу не как тысячеголовую безликую массу, а как многообразное единство, если поймем, что масса только тогда получает свое настоящее значение и реальное содержание, когда в ней можно рассмотреть отдельные группы, а в каждой группе определенные индивидуумы, то мы должны будем непременно перебрасывать аппарат с места на место, должны будем в течение речи переходить то на общий план, захватывая оратора и слушающих вместе, то внедряться в гущу толпы, выхватывая или нескольких, или одного, реагирующего жестом либо выкриком. Мы неизбежно должны будем разделить целостную речь оратора на куски для того, чтобы слить их уже в процессе монтажа с отдельными кусками реагирующих на эту речь слушателей и тем самым получить целое в единстве многообразных частностей.

Можно было бы возразить, что для такого монтажа совсем необязательно снимать целую речь оратора отдельными кусками. Достаточно снять все целиком и лишь впоследствии уже на столе механически разрезать целое на части и вставить между этими частями нужные куски слушателей. Но кинорежиссеры, правильно стремящиеся использовать возмож-

ности, даваемые техникой кино, поступают иначе. От говорящего оратора они берут не только слова. Мы знаем, какое огромное значение для полноты образа действующего человека имеет его жест, его мимика, связанная со словом. Эта мимика, подчас тончайшая и сложнейшая, играет роль не меньшую, чем голосовая интонация.

Иногда полное значение сказанного слова или фразы сосредоточивается в движении руки, иногда закрытые глаза придают неожиданный патетический смысл другому слову или фразе. Только кинематограф благодаря своему подвижному аппарату может так вести взволнованное внимание зрителя, что в каждый момент игры актер как бы поворачивается к зрителю самой своей острой, самой выразительной стороной.

Вот такой-то путь доведения игры актера до зрителя и требует неизбежно дробления единого процесса речи на отдельные съемочные куски.

В определенном моменте речи мы видим лицо оратора с закрытыми глазами. В другом — мы видим оратора целиком вытянувшимся, с поднятыми руками. На какой-то момент мы ловим его взгляд, устремленный прямо на зрителя. Нервное движение рук, спрятанных за спиною, может тоже послужить острой и нужной краской, характеризующей говорящего человека.

Получить такой материал можно, только снимая куски речи отдельно со сменой положения аппарата и микрофона.

Одновременной съемкой несколькими аппаратами, установленными в разных точках, мы настоящей острой и яркой монтажной трактовки на экране не получим, потому что аппарат, установленный для крупного плана, непременно будет мешать одновременной съемке общего. Раздельность, раздробленность съемки неизбежна.

Вопрос может быть поставлен лишь так: нужно ли богатейшие возможности, даваемые кинематографом для углубленной и проникновенной монтажной трактовки игры актера, принести в жертву естественной потребности актера целостно, непрерывно, максимально долго пребывать в образе или же нужно искать те пути, которые позволили бы сохранить и максимально использовать эти возможности.

Трудность разрешения этого вопроса является, в сущности, основной трудностью для актера кино, и методы ее преодоления определяют содержание техники киноактера.

Трудность эта, как я уже говорил, существует, конечно, и в театре. Разрыв между двумя выходами актера на сцену по природе своей не отличается от разрыва между двумя фразами, который может иметь место в кино.

Все содержание театральной пьесы можно, в конце концов, при желании превратить в единую связную, цельную речь, которую произнесет

один актер-декламатор, не сходя с эстрады. Но, однако, театр превращает содержание пьесы в действие, вводя в него многих и многих действующих лиц, показывая поступки и события, а не рассказывая о них. Он дробит течение пьесы на акты, выбрасывая из него куски времени.

Актер мог бы оставаться в течение всего акта на сцене, ни на минуту не выключаясь из хода действия, но театр уводит его за кулисы, потому что реалистическая насыщенность действия требует введения новых и новых лиц, причем эти лица не только оттесняют кого-то на второй план, но иногда и вытесняют его целиком из поля внимания зрителя. И тогда актер должен стоять за кулисами, дожидаясь момента, когда развивающееся целое пьесы снова втянет его в свою орбиту.

Я повторяю, что этот процесс разрывной жизни актера на сцене не отличается по природе своей от разрывной игры актера в процессе киносъемки.

Противоречие между личностью актера, стремящегося и в процессе своей игры оставаться целостным и неразрывным с теми условиями, в которых осуществляется широкий эпический разворот реалистической пьесы, противоречие это является действительным не только для кино и театра, но и вообще для всех искусств.

Повторяю, что вопрос преодоления данного противоречия лежит в правильном понимании смысла техники актера и в нахождении ее методов.

РЕПЕТИЦИОННАЯ РАБОТА

Каковы основные методы актерской техники? Я уже говорил, что театр идет на помощь актеру в его борьбе за целостность и органичность образа путем тщательной разработки методики репетиций.

Именно в репетициях, где волей актера и режиссера могут быть на время удалены жесткие условия композиции пьесы, и развертывается та целостная непрерывная работа, которая позволяет актеру связать свою живую личность с играемым им образом в любых возможных и нужных ему направлениях.

На репетициях актер, не стесненный ни временем, ни композиционными разрывами, может соединять отдельные куски роли в одно целое, может конкретно вживаться в роль, проверять себя на ряде кусков, не имеющихся в пьесе, но, несомненно, принадлежащих органике развития его образа.

Одним словом, на репетициях он может проделать всю ту работу, которая позволит ему впоследствии ощущать каждый отдельный кусок роли, как бы механически он ни был оторван от непрерывности в течение всего спектакля, как свой, принадлежащий ему, включенный, если не в

физическую непрерывность пребывания на сцене, то во внутреннюю непрерывность целостного ощущения и понимания им этой роли.

Что же делается у нас в кино по линии этой необходимой технической помощи актеру в его сложной творческой работе? Нужно сказать, что эта помощь, если она и имела место в работе съемочных коллективов, проводилась в формах почти что уродливых. В этом направлении были лишь попытки предварительной проработки сценария режиссером совместно с актером. Роль обсуждалась, о роли говорилось много, имели место так называемые актерские и режиссерские экспликации роли. Подобие так называемой работы за столом (работы, предшествующей в театре репетициям) тоже проводилось в кино в большей или меньшей степени. Но практической предварительной работы актера над связью понимания образа, найденного за столом, с его внешним выражением, то есть, в сущности, основного момента работы, в которой мыслитель превращается в действительного актера, не производилось.

Актер в своей предварительной работе над образом в самой нелепой форме был механически оторван от практики, от конкретной работы с собой, как с живым, связно и цельно двигающимся и говорящим человеком. Актер подходил к съемочной работе, то есть фактически к той работе, которая уже требовала технически твердого и ясного выполнения, беспомощным, лишь схоластически, отвлеченно представляющим себе общий смысл своей роли, никак не связанный с его живой конкретной личностью. Это в лучших случаях, в худших же — актер попросту ничего не знал о своей роли, кроме суммы указаний режиссера, которые касались данного снимаемого куска. Конечно, каждой съемке предшествовало какое-то подобие репетиций, но нельзя говорить об этих репетициях серьезно, поскольку они не имели и не могли иметь никакой внутренней связи с целостностью актерского образа.

Именно из этого неправильного отношения к задачам актерской работы и родилась псевдотеория монтажного образа (которая, я заявляю, не имеет конкретного автора). Теория эта утверждала, что образ актера может быть составлен механически, путем склейки отдельных, внутренне в самом актере не связанных кусков.

Настоящее понятие монтажного образа совершенно иное, оно имеет очень большое значение для киноактера; о нем я буду говорить ниже.

Вопрос о методике репетиции, так же как и в театре, имеет в кино решающее для актера значение.

Я уже говорил, что в кинематографе эта методика имеет более острое и важное значение, поскольку разрывность актерской работы во время съемки требует особо ясного, особо четкого и детального освоения актером целого роли.

Мы имеем в кинематографе опыты проведения систематической репетиционной работы, предшествующей процессу съемки картины.

Я не могу говорить о работе фэксов [10], поскольку ими не дан материал по этому вопросу ни в письменной, ни в устной форме. Я разберу опыт Л. Кулешова в его картине «Великий утешитель» [11].

Л. Кулешовым был написан точно разработанный монтажный сценарий. Все куски этого сценария, сохраняя свою нумерацию и порядок, были перенесены на маленькую сценическую площадку. Фактически перед началом съемки картины был разыгран спектакль, состоявший из очень коротких сцен, по своей длине идентичных будущим монтажным кускам. Л. Кулешов, по возможности, разыгрывал каждую сцену на сценической площадке таким образом, чтобы ее было можно, тщательно срепетировав, непосредственно перенести без изменений в съемочную работу.

Смысл его репетиций был троякий. Во-первых, провести предварительную, максимально глубокую работу с актером. Во-вторых, дать возможность руководству как бы увидеть картину до ее съемки и произвести нужную переработку, если таковая понадобилась бы. И, в-третьих, наконец, довести до минимума трату времени на подготовку к съемке в течение самого съемочного периода, время которого, как известно, стоит очень дорого.

Все эти три момента в совокупности придали кулешовской работе несколько своеобразный вид. Прежде всего, стремясь непременно сделать репетиционный спектакль точным подобием будущей картины, Л. Кулешов, несомненно, не только устраивал репетицию для актера, но также и картину старался приспособить к наиболее удобному и простому проведению репетиции.

Не случайно, что в картине Л. Кулешова очень мало действующих лиц. Не случайно, что у Л. Кулешова нет ни одной массовки. Не случайно, что чрезвычайно ограниченные натурные кадры имеют вид либо пустынных дорог, либо городских улиц, на которых не встречается никого, кроме двух или трех действующих лиц.

Л. Кулешов, конечно, так написал сценарий, выбрал такое место действия, такое количество актеров и такой сюжет, чтобы иметь возможность легко и быстро уложиться в рамки театрального спектакля, проводимого на специальной примитивно приспособленной сцене [12].

Я не думаю, чтобы можно было назвать эту работу Л. Кулешова принципиально неправильной. Его опыт является несомненно интереснейшим экспериментом. Неправилен не его опыт, а неправильными могут стать те механические выводы, которые можно сделать из этого опыта в плане превращения его в догматический рецепт, который должен непременно применяться при съемке любой картины.

Ясно, конечно, что задача заключается в том, чтобы найти такие пути, такие формы и такие методы репетиционного периода, которые ничего не отнимали бы от кинокартины в плане возможности ее широкого и богатого разворота.

Перед нами стоит вопрос, как организовать подготовительный репетиционный период в работе над картиной, в которой имеется определенная и четкая устремленность к ее кинематографическому развороту, то есть над такой картиной, в которой имеется ряд сцен, охватывающих большое пространство, такие места и такие условия, которые не могут быть воспроизведены на репетиционной сцене.

Мы, конечно, не можем и не должны, в угоду непременному желанию изобразить будущую картину целиком на сцене, выбрасывать такие моменты, которые, не имея прямой физической связи с играющим актером, вместе с тем дают картине мощь и богатство истинного кинопроизведения.

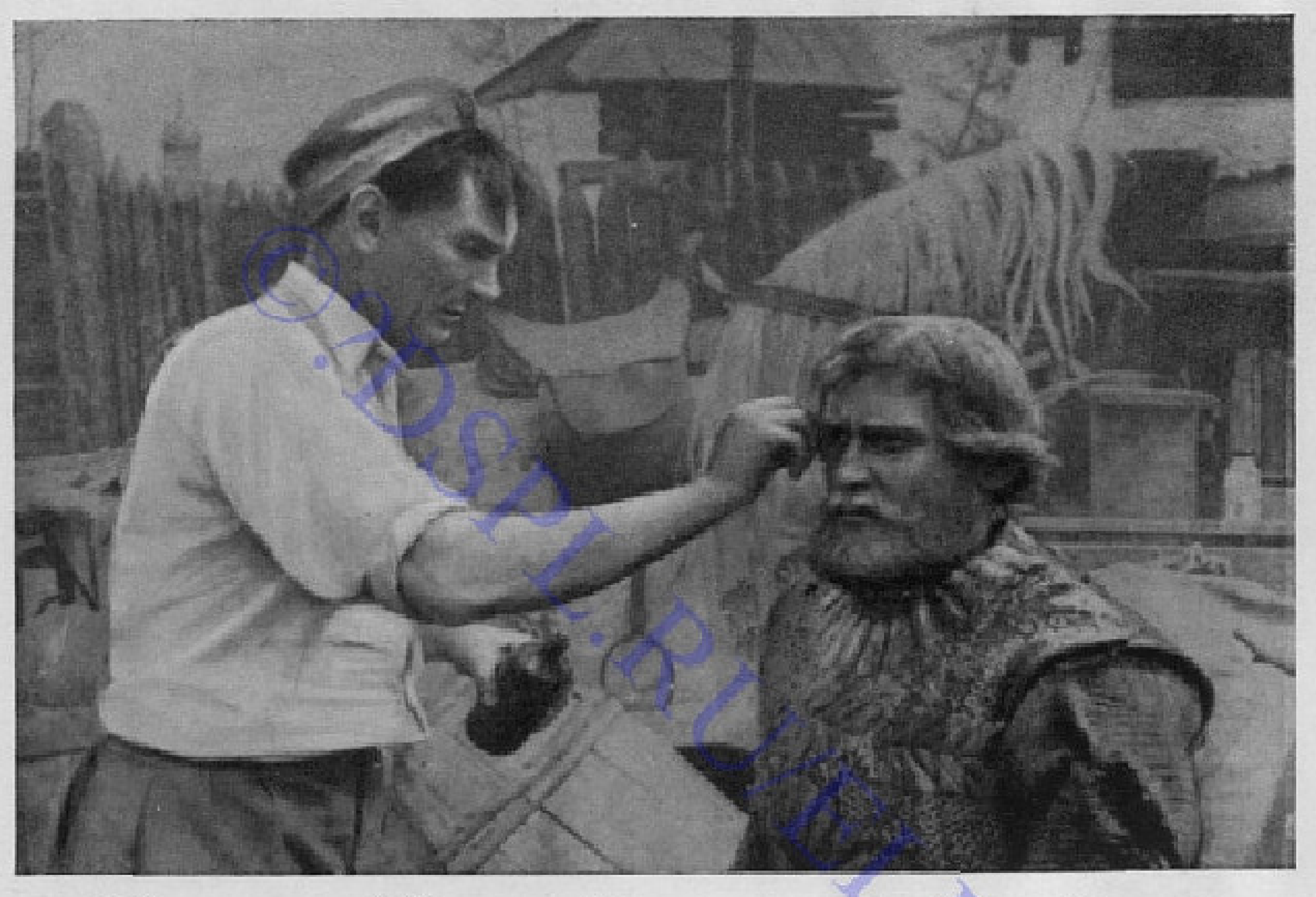
Я думаю, что правильную постановку вопроса о методах репетиционного периода мы получим только тогда, когда уясним себе основную его цель. Конечно, эта цель — работа актера над образом. Все остальное: и демонстрация целой картины руководству, и предварительное заучивание мизансцен, по существу никогда не возможное в законченном виде, если только картина не ограничивает свое съемочное пространство пространством ателье, должно быть подчинено максимальному развороту условий, которые должны быть предоставлены актеру для разрешения его основной технической задачи — освоения играемого образа.

Каковы же основные предпосылки методики репетиционного периода? Прежде всего мы сталкиваемся с композиционной структурой монтажных листов сценария. Монтажные листы сценария представляют собою ряд отдельных коротких кусков. Почти каждый момент поведения актера, будучи связан внутренним ходом действия, перебит многочисленными вводными кусками, показывающими зрителю то параллельное действие других актеров, находящихся в другом месте, то эпически разворачивающиеся моменты событий, в которые актер включен развитием общего действия.

Представим себе такую сцену: человек в комнате, разговаривая с кем-то, взволнованно ожидает свидания со своим братом. Этот последний должен прилететь на аэроплане. Взволнованное ожидание прерывается телефонным звонком. Сообщают, что аэроплан идет на посадку. На экране действие перебрасывается на аэродром, где мы видим снижающийся аэроплан и внезапную катастрофу, повлекшую за собою смерть прибывшего. Следующим куском на экране идет ожидавший брат, уже получивший страшное известие.

Нужно ли в репетиционном периоде стремиться к тому, чтобы показать на сцене два отдельных куска состояния ожидающего, разделенные условным изображением падения аэроплана?

Для работы с актером это не только не нужно, но даже вредно. Единственно правильным будет соединить оба куска вместе, создавши актеру возможность непрерывного пребывания в образе, и заменить специфиче-



В. Пудовкин и актер А. Ханов в роли Минина на съемке фильма «Минин и Пожарский», 1938 г.

В. Пудовкин, режиссер М. Доллер и актер Н. Черкасов, исполняющий роль Суворова, на съемке фильма «Суворов», *1940* г.

ски экранный момент показа катастрофы просто телефонным сообщением о несчастьи.

Если на экране актер, спасаясь от преследования, переплывает реку и на другом берегу встречает человека, которого он искал, чтобы передать ему поручение, конечно было бы глупо и бесцельно заниматься в репетиционном периоде условным изображением переплывания реки. На репетиции для актера имеет смысл лишь наличие тяжелого препятствия, которое ему нужно преодолеть и включить эту победу над препятствием в полноту ощущения себя во время разговора со встреченным им человеком. В условиях репетиции река может быть заменена любым физическим препятствием, ну хотя бы окном, в которое нужно влезть, или дверью, которую нужно взломать, для того чтобы проникнуть в комнату.

Я нарочно беру очень грубые примеры, чтобы сделать ясной простую мысль о том, что монтажные листы киносценария, разделенные и разбитые на куски, наполненные многочисленными моментами, которые не могут быть воспроизведены на сцене, должны быть, по существу, превращены в какой-то новый вид, приспособленный специально для того, чтобы актер во время репетиции мог сосредоточить всю свою работу над освоением целостности образа.

Я называю эту новую форму сценария актерским сценарием. В актерском сценарии разделенные куски соединены прежде всего по линии сохранения для актера длительности и непрерывности игры. Здесь возможно точное сохранение содержания монтажных режиссерских листов. Эти листы могут быть лишь сведены к такому порядку, чтобы сблизить разбросанные куски и получить для актера максимально длинные отрезки единого внутреннего хода.

Конечно, это сведение отдельных разрозненных кусков потребует в некоторых случаях замены одних моментов другими, как это было в приведенном мною примере с телефоном и аэропланом.

Я думаю, что работа сведения монтажных листов к актерскому сценарию есть прежде всего работа, требующая большого практического опыта. Но основная ее задача ясна.

Несомненно, что театральная практика, в особенности практика школы Станиславского, вводящая работу над «сопутствующими кусками», о которых выше говорилось, должна играть в наших репетициях большую и серьезную роль.

Режиссер Г. Козинцев прямо утверждает, что на репетициях к своей последней работе «Юность Максима» он работал с актерами только над теми кусками, внешнее содержание которых не имело места в картине.

Точный смысл его слов, конечно, таков — основная задача режиссера и актера сводится к тому, чтобы найти во время репетиций внутреннюю целостность данного куска и связь его с целым роли.

Для того чтобы не запутать актера во время репетиций чуждыми кинематографу театральными условностями, режиссер во время репетиции обставляет актера теми реальными условиями, которые мыслимы в пределах комнаты или сцены. Чтобы не заставлять актера во время репетиции тратить энергию на воображение реки, которую во время съемки он встретит в реальном виде, режиссер вместе с актером создает такой репетиционный кусок, в котором внутреннее содержание поведения актера не изменяется от того, что река, которую он должен переплыть, заменяется любым другим препятствием, о которых я уже говорил.

Я хочу еще раз подчеркнуть чрезвычайную опасность внесения в репетиционную работу специфически театральных условностей, в которых при съемке никакой нужды не будет.

Постановка вопроса Л. Кулешовым о непременном изображении будущей картины на сцене именно и представляет такую опасность.

И еще раз заявляю, что названный мною актерским сценарий требует внимательной и глубокой, вероятно, совместно с актером произведенной работы над заменой реальных условий, намеченных в монтажных листах, другими реальными условиями, которые мы можем найти на сцене.

Мы бы подошли к вопросу неправильно, если бы исключили из всего описанного процесса момент творческой работы над сценарием самого актера.

Вся старая система работы была построена так, что актерская работа сводилась, в конечном счете, к почти механическому копированию твердого задания, исходившего от режиссера. Мы никогда не уйдем от старого подхода к актеру, как к вещи, натурщику, если не поставим вопроса о формах творческого взаимодействия актера и режиссера в самом начале работы над картиной, предшествующем съемочному периоду.

До сих пор актер, встречаясь со сложно сработанными монтажными листами режиссера, рассуждая о будущей своей работе лишь отвлеченно, был лишен возможности толково и конкретно определить те или иные расхождения с режиссерским замыслом роли. Я думаю, что актерский сценарий и репетиционная работа над ним дадут как раз ту самую конкретную почву, на которой сможет по-настоящему определиться упомянутое мною творческое взаимодействие актера и режиссера.

Режиссер со своею потребностью и волей к максимальному развороту целого кинокартины работает над монтажными листами, используя в них все богатство специфических приемов, даваемых ему техникой кинематографа. Затем он сводит эти монтажные листы в репетиционный (актерский) сценарий. Этот новый, репетиционный сценарий является осуществлением не только задач, которые разрешались в монтажных листах, но и конкретным осуществлением тех требований, которые может предъявить актер к целостности и ясности своего образа. На материале этого сценария в процессе репетиционной работы могут быть получены

какие-то новые данные, которые уже в свою очередь неизбежно закономерно и творчески целостно будут изменять монтажные листы. И только в этом последнем новом качестве монтажные листы пойдут для съемки.

Именно таким путем, мне кажется, можно будет действительно осуществить настоящее слияние актера со всем целым работы съемочного коллектива.

МОНТАЖНЫЙ ОБРАЗ

Я перехожу сейчас к понятию так называемого монтажного образа. Это понятие, вызывавшее столько возражений и прямых нападок, глубочайшим образом связано с новой, отличной от театра природой кино.

Когда актер театра работает над внутренним освоением образа, он не может отделять эту работу, во-первых, от поисков внешних форм выражений (голос, жест, мимика) и, во-вторых, от ясного учета той общей идеологической направленности его роли, которая связывает его работу со всем целым спектакля и с каждой его деталью в отдельности.

Разберем сначала первый момент. Работая над внешней своей выразительностью, актер театра неизбежно весь процесс своей игры вливает в ритмическую форму. Его речь получает интонационные и силовые акценты и ослабления в зависимости от того, какой смысловой или эмоциональной стороной содержания своей речи хочет он захватить и увлечь зрителя. В форме своих движений и жестов он также создает моменты подъема и падения, яркости и сдержанности, силы и ослабления. Но актер, движущийся и говорящий на сцене, всегда остается на одном постоянном расстоянии от зрителя и в среднем в одном и том же положении относительно него в пространстве. Чтобы зритель увидел его руку, он должен показать ее; чтобы зритель увидел его лицо, он должен повернуться к нему; чтобы зритель услышал его шепот, он должен довести его до силы звучания громкого голоса.

В кинематографе подобный ритм внешне выразительных форм может создаваться иным путем. Я уже говорил о том, как подвижные съемочный аппарат и микрофон подходят и удаляются от актера, наблюдают тончайшие движения его тела и подслушивают интонации его голоса. Отсюда игра актера, трактованная общими и крупными планами, взятая с различных точек зрения, становится особо яркой и выразительной.

Если актер театра, работая над внешней выразительностью своей роли, хочет, чтобы в какой-то момент спектакля все внимание зрителя было собрано на его улыбке, следуемой, положим, за словом «нет», он прекрасно знает, что ему нужно не только хорошо сказать слово и хорошо улыбнуться, но нужно также и то, чтобы зритель особенно ясно эту улыбку увидел и слово услышал.

Актер пользуется для сценической «подачи» своей роли всей сложностью театральной техники. Он может использовать мизансцены, отводя внимание зрителя от своих партнеров и фиксируя его в нужный момент только на себе. Он может использовать будущую паузу, все вплоть до прожекторов, сосредоточивающих свой свет только на нем.

В кинематографе вся эта сложная система приемов может быть сведена к простой съемке крупным планом. Этот крупный план кинематографа неразрывно связан с ритмом внешне выразительной игры актера.

Монтаж отдельных планов в кино является более яркой и выразительной заменой той техники, которая заставляет актера сцены, внутренне освоившего образ, «театрализовать» внешние его формы.

Актер кино должен ясно понимать, что движущийся аппарат не является орудием для осуществления чисто режиссерских приемов. Понимание и ощущение возможностей съемки отдельными планами должны быть органически включены в процесс работы самого актера над внешним оформлением роли.

Актер кино должен чувствовать потребность и необходимость определенного положения аппарата в момент съемки любого куска своей роли так же, как актер театра чувствует необходимость в какой-то определенный момент разворота роли сделать подчеркнуто широкий жест, подойти к рампе или подняться на две ступени сценической конструкции.

Актер должен понимать, что именно в этом движущемся аппарате скрыта та необходимая патетика, которая уводит всякую работу в искусстве от бесформенного натурализма.

Актер театра в процессе работы над образом, как бы глубоко ни вживался в свою роль, никогда не может и не должен отделять эту работу от объективного представления и оценки окончательного результата, который будет представлять из себя его актерское поведение уже на сцене в момент спектакля, показываемого зрителю. Глубоко освоенный актером образ не может существовать в спектакле отдельно. Связанный с ходом развития действия, он подчиняется сложному взаимодействию всех сил, образующих театральное зрелище в целом.

Важнейшая социально-классовая направленность игры актера определяется только в целом спектакля. Ни один момент этого спектакля, будь то игра партнера или даже вещественное оформление сцены, не может не быть связан с окончательной формой любой роли. Даже в самые первичные моменты работы над образом, когда актер только отыскивает и нащупывает пути связи себя, как определенной личности, с тем образом, который он намеревается сыграть, он ясно сознает и представляет себе, как цель, к которой стремится, ту живую фигуру, которая обрисована текстом драмы и которая будет впоследствии двигаться и говорить на сцене. Он понимает, что представляет собою будущий сценический образ,

включенный в целое спектакля. Но в театре актер, ищущий и оформляющий роль, остается в окончательно найденном и оформленном спектакле все тем же самым живым человеком. Найденный и утвержденный им в себе и в спектакле образ он никогда не отделяет от себя, как от живого, двигающегося, чувствующего и разговаривающего человека.

В кино это не так. Понятие сценического образа, как последнего кульминационного достижения работы актера, в кино превращается в нечто другое. Появляется монтажный образ — экранное изображение актера, раз навсегда зафиксированное на пленке, максимальное достижение его работы, подвергнутое кроме всего такой технической обработке в плане его выразительности, которую немыслимо применить к живому человеку.

Подобно тому как в целом спектакля образ актера становится во всей полноте своего содержания в сложном взаимодействии всех сил, составляющих театральное зрелище, так и в кино куски снятой игры актера сливаются в единый образ, единство и направленность которого обусловлены не только единством, найденным актером внутри себя, но также и тем сложнейшим взаимодействием многочисленных кусков, в которых скрываются иные, вне данного актера лежащие явления.

Наиболее общие, наиболее глубокие линии, определяющие содержание образа, раскрываются, конечно, только при наличии общей композиции картины.

Я уже говорил, что богатство явлений действительного мира в кинематографе охватывается гораздо шире, чем в театре. Если взаимоотношения отдельного актера и целого спектакля в театре определяются главным образом во встрече актера с партнером, таким же актером в диалоге, то в кинематографе актер встречается не только с человеком. Огромная сложность объективной действительности приходит в законченной картине во взаимодействие с играющим актером и тем самым ставит его в положение, приближающееся скорее к герою литературного романа, чем к действующему лицу в театральной драме.

Таким образом, понятие монтажного образа вовсе не является (как это некоторые пробовали заявлять) отрицанием необходимости целостной работы актера над ролью. Понятие монтажного образа не является утверждением учения о киноактере как о натурщике, дающем кусочный материал для механического составления псевдоцелого в процессе монтажа.

Это понятие, аналогичное сценическому образу, требует от актера кино, во-первых, умения сознательно использовать многопланность съемки для своей работы над внешним оформлением роли, а, во-вторых, ясного творческого учета монтажной композиции целого картины для понимания и выявления самых глубоких и общих установок своей игры.

В театральной работе существует четкое и ясное понятие ансамбля; в создании этого ансамбля принимает участие не только режиссер, но и

каждый актер в отдельности, строящий свою работу в непосредственной связи с целым спектакля. В кинематографе понятие это в своем оформлении доведено почти до предельной технической четкости. Ясность и острота ритмической конструкции кинокартины, включающей в себя игру актеров, могут быть доведены до четкости ритмической конструкции музыкального произведения. Отсюда вытекают особо жесткие требования, которые непременно должны предъявить к своей работе в плане внешнего ее оформления актеры кино, дорожащие не только своей ролью, но и всей картиной в целом.

Актер театра хорошо знает, что неудачно выбранной или скверно исполненной музыкой, предшествующей его словам, можно не только испортить, но исказить создаваемую им роль. Актер кино должен понимать, что куски пейзажа или какого-либо другого явления, предшествующего или следуемого за куском его игры, входят несомненным компонентом в жизнь того образа, который будет восприниматься зрителем с экрана.

Монтажный образ есть та самая окончательная форма, которая приходит во взаимодействие с третьим элементом, составляющим произведение искусства, — со зрителем. Этот образ, в отличие от театрального, отделен от живого актера, и именно поэтому для того, чтобы он не потерял своей реалистической целостности, он должен мыслиться актером начиная с самых первых этапов работы над собою и над ролью.

Если в театре актер может, уточняя, находить свое место в спектакле в самом процессе повторного показа его зрителю, то в кинематографе этой возможности нет. Работа актера в плане острейшего ощущения целого картины в кино гораздо сложнее и труднее. Поэтому особенно уродливым нужно считать тот факт, что работа эта до сих пор в театре проводилась гораздо глубже, чем в кино.

Здесь следует упомянуть еще об одной трудности, связанной с работой киноактера. В театре существует так называемая живая связь между играющим актером и взволнованным зрителем. Известно, что спектакли идут по-разному, в зависимости от различного состава аудитории. Есть целый ряд рассказов крупных актеров о том, как живая реакция зрителя заставляла их иногда находить новые формы трактовки своей роли или отбрасывать уже найденные.

Все театральные актеры утверждают, что настоящий высокий подъем, необходимый для полноценной игры, они получают только при ощущении взволнованного зрительного зала.

В кинематографе мы сталкиваемся с совершенно особым явлением: никогда ни в один момент своей игры, даже в самый ответственный, когда актер находится перед съемочным аппаратом, фиксирующим кульминационные его достижения, он не имеет возможности непосредственно ощущать реакцию зрителя. Его зритель мыслится им только как будущий зритель.

В живой связи актера со зрителем нужно различать два момента, которые я разберу по отношению к кинематографу в отдельности.

Эти два момента следующие: во-первых, та общая взволнованность и подъем, которые получает театральный актер, ощущая тысячи глаз, направленных на него, ощущая тысячекратное внимание, сосредоточенное на его игре, и, во-вторых, наличие живой реакции зрительного зала, как бы принимающего участие в самом творческом процессе развития роли и этим помогающего игре актера.

Первый момент непосредственного ощущения актером многочисленного зрителя в кинематографе как бы целиком отсутствует. В момент съемки актер видит перед собою только немые механизмы съемочного и звукозаписывающего аппаратов. Система осветительных аппаратов, окружающих актера, как бы нарочно изолирует его в небольшой, отведенной для съемки части пространства, иногда настолько малой, что актер даже лишен возможности видеть целиком ту комнату, в которой развивается действие.

Но можно ли сказать, что ощущение зрителя и творческое волнение и подъем, которые вызываются зрителем, должны быть целиком исключены в работе киноактера? Я думаю, что это неверно. Правда, это ощущение зрителя может появиться только в новом своеобразном качестве.

Я вспоминаю свой разговор с покойным В. В. Маяковским. Однажды он рассказывал мне об ощущениях, которые он испытывал, декламируя свои стихи в революционные годы на площади с балкона Моссовета перед огромной собравшейся толпой.

Поэт жаловался на то, что ему теперь не приходится испытывать того огромного подъема, который он испытал тогда. Только в одном случае, говорил он, испытываю я такой же силы волнение, если не большее, это тогда, когда мне приходится говорить по радио.

Я утверждаю, что Маяковский был целиком искренен. Интересно, что у такого человека, как он, несомненно органически жившего и питавшего свое творчество резонансом массовой аудитории, ощущение кабины радиовещания никак не походило на ощущение одиночной камеры, изолирующей его от слушателя. Та творческая фантазия, которая присуща каждому большому художнику, которая роднит и сближает его со всем действительным миром, позволила ему не только понимать, но и непосредственно ощущать, как сказанные в микрофон слова разлетаются по гигантскому пространству и воспринимаются миллионами внимательных слушателей.

Я повторяю еще раз, что Маяковский говорил не о понимании значения радио, а о непосредственном волнении и подъеме, которые вызывал в нем направленный на него работающий микрофон. Еще раз повторяю, что Маяковский сравнивал это волнение с тем, которое он чувствовал, видя непосредственно слушающую его тысячную толпу.

Я думаю, что и для киноактера, по-настоящему живущего своим искусством, путь к этому волнению не закрыт. В театре актер играет перед сотнями зрителей, в кино — перед миллионами. Здесь количество, перерастая в качество, порождает новую форму волнения, не менее реальную и, конечно, не менее значительную.

Перехожу ко второму моменту. Сотворчество зрителя, живая его реакция на игру, оценка и поддержка удачного и верного, холодное неприятие ошибки — все это тоже не может существовать на съемке.

Поэтому я утверждаю, что на кинорежиссере, являющемся единственным свидетелем игры актера во время съемки, лежит особая, в театре в такой степени не существующая, ответственность. Одиночество актера во время съемки тяжело для него. Именно режиссер, если он стремится к максимальной помощи актеру, к созданию для него наилучших условий для свободной, легкой и искренней игры, должен суметь так зажечься работой актера, чтобы служить для него тонким, чутким и отзывчивым единственным зрителем.

Я серьезно ставлю вопрос об умении режиссера заставить актера верить себе не только как теоретику, мыслителю, руководителю, но и как непосредственно волнующемуся то восторженному, то разочаровывающемуся зрителю.

Нахождение этого внутреннего контакта между режиссером и актером, установление глубокого взаимного доверия и уважения является серьезнейшим вопросом техники работы киноколлектива.

Из своей практики работы с актером, которую, нужно сказать, до настоящего времени я не могу уложить в какие-либо связные и цельные формы, могущие быть названными в той или иной степени системой, я воспринимаю почти все важнейшие моменты актерской игры непременно связанными с этим доверием ко мне актера.

Я вспоминаю, как, пользуясь немотою кино, я буквально не мог удержать слов взволнованного одобрения, которые доходили до актера и поднимали его в процессе игры, потому что были действительно искренни.

Интересно, что В. Барановская [13], играя в «Матери», буквально категорически заявила мне (это было уже в середине работы), что она не может играть, если я не нахожусь на своем постоянном точном месте у аппарата. Я отношу это заявление опять-таки к подтверждению того, что присутствие режиссера, взволнованно воспринимающего игру актера, является для этого актера органической необходимостью. Вспоминаю, что со всеми актерами, исполнявшими главные роли в моих картинах, я непременно до начала съемочного периода старался установить помимо работы над ролью возможно более близкие личные отношения. Мне всегда казалось необходимым завоевать глубокое доверие актера для того, чтобы впоследствии он мог опереться на это доверие и не чувствовать себя одиноким.

Многие говорят о неизбежности раздвоения актера во время игры, когда он одной своей стороной живет и играет в образе, а другой как бы объективно контролирует эту игру. Я думаю, что эта вторая, контролирующая сторона вовсе не является каким-то зрителем, находящимся внутри самого актера. Эта вторая сторона, конечно, неизбежно опирается на живого, существующего вне актера зрителя, она учитывает и слушает его реакцию и, в сущности, в этом процессе и осуществляет свое назначение, иначе актер замкнулся бы в свой объективный индивидуальный круг и превратился бы действительно в холодный, отвлеченный фантом.

Думаю, что такая часто встречающаяся у нас в кинематографии холодность и внешняя схематичность игры актеров во многих случаях объясняется холодностью и схематичностью приемов режиссерской работы с актером во время съемок.

Я подчеркиваю, что этот момент, именно в степени остроты своей, специфичен для киноработы и в театре в такой степени не присутствует.

Здесь нужно отметить еще одну характерную разницу между театральной и кинематографической техникой работы актера.

В театре актер обязан не только найти образ, освоить его, подойти к внешним формам его выявления, ощутить необходимые ритмические формы игры и связь свою с целым спектакля, он кроме всего этого должен еще в повторных репетициях утвердить, законсервировать эти формы. Хотя и несомненно то, что в повторных спектаклях актер продолжает развивать свою роль, но все же момент заучивания, зафиксирования, консервирования своей игры неизбежно присутствует в театре в очень значительной степени. Поэтому театральный режиссер в определенный момент уступает место зрителю, и спектакль доходит до своей совершенной формы уже без его непосредственного участия.

В кинематографе момент консервирования, заучивания снимается с актера и режиссера механизмом съемочного аппарата и лабораторией, размножающей экземпляры, снятые с негатива. Фактически до последнего кульминационного момента творческой работы актер и режиссер в кинематографе идут в самом непосредственном живом контакте.

ДИАЛОГ

Перехожу к следующему моменту работы киноактера, представляющему для него особую трудность. Это возможность отсутствия партнера в диалоге. Мы не можем представить себе в театре такого случая, когда актеру придется говорить с фактически не присутствующим партнером. В кинематографе это может случиться в силу тех технических трудно-

стей, которые создает желание использовать возможности монтажной трактовки диалога.

Конечно, и в театре существует так называемый монолог, где партнером для актера служит непосредственно зритель. Но в кинематографе может быть иное.

Грубо говоря, возьмем, например, такую сцену, где актер говорит с толпою монголов, отвечая на ее реакцию. Возможно, что съемку слов актера придется произвести отдельно в Москве для того, чтобы впоследствии соединить эти куски с кусками, которые будут сняты потом в Сибири.

Конечно, по отношению к этому примеру будут действительно возражения, отрицающие необходимость такого разрыва живой связи участников общего действия. Но я утверждаю, что в менее грубой форме все же такие разрывы в киноработе неизбежны. Возьмем хотя бы повторные съемки крупными планами отдельных моментов диалога, когда актер вместо связного развития этого диалога получает только короткую начальную реплику.

Если очистить эту работу от многочисленных технических затруднений, вытекающих из плохой организации производства, я думаю, мы сумеем и должны найти пути, где бы мы, не упуская из рук богатства приемов монтажной трактовки диалога, смогли бы осуществить все возможности, которые позволили бы актеру не отрываться от живого общения со своим партнером.

В немом кино это было несколько легче. Там можно было создать вокруг актера, снимавшегося крупным планом, любую сложнейшую обстановку, которая для него была необходима, не снимая при этом всей обстановки, а направляя съемочный аппарат только на актера.

В звуковом кино дело обстоит как будто труднее. Микрофон не обладает возможностью точно ограничивать поле своего восприятия. Микрофон захватывает все звуки, какие возникают вокруг него на любом от него расстоянии, и поэтому изолировать актера в крупном плане можно, только фактически уничтожая всякое наличие каких-либо иных звуков, не предназначенных для данного куска. В немом кино мы могли удалять все постороннее, требовавшееся актеру только для помощи в его игре, не только путем изолирующего кадр съемочного аппарата, но также и с помощью ножниц режиссера, просто отрезавших, скажем, ту вступительную часть, которая нужна была актеру для того, чтобы подойти к нужному моменту своей игры. В звуковом кино как будто и эта возможность отсутствует, по крайней мере на первый взгляд. Однако практика работы вскрывает неправильность этого положения.

В среднем звуковую съемку можно вести так же, как и немую, с расчетом на возможное изменение полученного материала на монтажном столе.

слова партнера, режиссера, все то, что понадобится актеру для живого общения с окружающими его в процессе съемки игры людьми, может быть удалено ножницами при условии правильной и точной организации материала во время снимаемой сцены.

Монтажный кусок, заключающий в себе на экране короткий момент игры актера, может быть и в звуковом кино снят, как длительный кусок актерской игры, где нужный для монтажа момент является лишь кульминационным пунктом. Начало его и конец могут быть отрезаны ножницами.

Я повторяю, что выработка методов такой работы является вопросом развертывания практики. Нужно лишь направлять эту практику по основной линии ее смысла, по линии всяческой помощи актеру возможно длительно и связно быть в образе. Звуковая запись в кинокартине в среднем является таким же гибким материалом, как и пленка, на которой снято изображение. Эту запись можно резать и монтировать, более того, иногда ее нужно резать и монтировать.

Возьмем, например, паузы, разделяющие отдельные моменты диалога двух или нескольких актеров. Не всегда эти паузы могут быть реально снятыми. Разберем еще раз тот пример, который я приводил выше.

Оратор говорит перед слушающей его толпой. Его слова прерываются общим шумом, аплодисментами и отдельными выкриками. При съемке такой сцены даже режиссер, наиболее склонный к театральной трактовке кинематографа, отрицающий ведущую роль монтажа, не сможет обойтись только одним общим планом, на котором вся сцена может быть заснята целиком, без переброски аппарата то на говорящего оратора, то на отдельных реагирующих слушателей. Но при такой съемке отдельными кусками пауза, которая отделяет законченную или незаконченную фразу оратора от крика слушающих или их аплодисментов, не может быть снята. Поскольку два куска сняты отдельно и должны быть соединены вместе только на монтажном столе, длина этой паузы будет зависеть от того, сколько режиссер оставит пустой пленки после окончания слов оратора и перед началом слов кричащего слушателя.

На этом примере мы видим, как в процессе кинематографического монтажа неизбежно появляется необходимость создания отдельных моментов, входящих в живую ткань игры актера. Мы увидим впоследствии, как та же самая пауза, огромное значение которой знает каждый театральный актер, неизбежно оказывается зависимой от ножниц режиссера и, следовательно, от его глубочайшего чутья и умения. Это еще раз подчеркивает необходимость и важность непосредственного участия самого актера в процессе монтажа картины.

Работа над монтажем, над разрезыванием и склеиванием пленки включает в себя тончайшие творческого порядка моменты ощущения ритма диалога. Теоретически не исключены такие моменты, когда актер совместно

с режиссером может окончательно отделывать свою игру на экране, оперируя уже только своим изображением и речью, снятыми на пленку.

Работа настоящего актера должна продолжаться в процессе монтажа. Актер должен принимать в этом непосредственное творческое участие, он должен отчетливо ощущать монтаж, как процесс окончательной отделки формы. Я так упорно подчеркиваю необходимость этого участия актера в монтаже потому, что до сих пор это практиковалось в чрезвычайно малой степени и в конечном счете приводило часто к неверным определениям монтажа, как периода, в течение которого режиссер-диктатор портит и уродует живую работу актера в угоду своим формалистическим выдумкам.

Нужно, чтобы актер был так же близок к монтажу, как и режиссер. Он должен уметь опираться на него во всем процессе своей работы. Он должен любить его так же, как театральный актер любит окончательное оформление целого спектакля, волнуется за успех и связывает его качество с каждым моментом своей игры.

Я хочу снова вернуться к тому, что говорилось о живой связи зрителя с актером в театре.

Взволнованный зритель только тогда правильно и глубоко воспринимает спектакль, когда режиссеру и актеру путем всестороннего использования своей техники удается правильно вести внимание зрителя. Если зритель в определенный момент спектакля, когда действие сосредоточено на словах героя, будет смотреть не на этого героя, а почему-либо на второстепенный персонаж, находящийся в другом углу сцены, то ход спектакля будет нарушен. Зритель получит не то впечатление, которое было задумано автором, режиссером и актером.

Техника театра делает все для того, чтобы вести взволнованное внимание зрителя только по тому руслу, которое творчески задумано и найдено, как форма раскрытия сущности спектакля. И каждый отдельный актер, ведя свою роль, знает, что его сценическая техника должна помогать ему сосредоточивать внимание зрителя в определенный момент только на себе, а иной раз только на какой-то детали своей игры или, наоборот, актер должен суметь убрать себя и тем перенести внимание зрителя на своего партнера.

Весь этот процесс обусловливает ритм спектакля, тот самый ритм, который является всегда как бы дыханием произведения искусства, ритм, увлекающий зрителя и составляющий в конце концов сущность того волнения зрителя, без которого никакое произведение искусства реально существовать не может.

В театре вовлечение зрителя в ритм спектакля является одной из самых трудных технических задач. В кинематографе на помощь разрешению этой задачи приходит техника того же самого монтажа.

Я хочу рассказать о тех принципах, на которых я пробовал строить экранный диалог в «Дезертире»[14]. Представьте себе, что в комнате сидят четыре человека. Они говорят между собою. Мы знаем, что когда зритель видит на сцене четырех людей, расположенных в пространстве сцены, то его взволнованное внимание всегда переходит с одного действующего лица на другое в определенном, закономерном порядке, который диктуется ритмом этого волнения заинтересованного зрителя. Он может смотреть иногда на говорящего, иногда на слушающих или на одного из них. Эта переброска внимания зрителя, в сущности, диктуется ему внутренней смысловой линией сцены.

Каждый из четырех актеров имеет определенное значение в развивающемся действии. Взаимные их связи, зависимость возможных поступков одного от слов другого — все это заставляет зрителя перебрасывать свое внимание с одного действующего лица на другое, и временной и пространственный рисунок этого колебания будет, конечно, в прямой зависимости от того значения, которое зритель ощущает за каждым из действующих лиц.

Мы знаем, что кинематограф со своим движущимся аппаратом и создаваемым им крупным планом имеет возможность выбирать лишь нужные объекты, как бы сосредоточивая только на них все внимание зрителя. Этот движущийся аппарат как бы берет на себя точную функцию диктовки зрителю именно того ритма переброски внимания, который задуман автором, режиссером и актером. Кинематограф не оставляет зрителя в такой степени свободным, как это бывает в театре.

Ритмическая конструкция эпизода, монтажно снятого и показанного на экране, обладает предельной четкостью и остротой, которая может быть сравнена только с ясностью и четкостью музыки.

Я возьму три случая возможного монтажного диалога (их может быть и больше).

Представим себе, что один из четырех актеров говорит. Мы видим на экране только его и слышим задаваемый им вопрос. Зритель ждет ответа на этот вопрос. В театре он бы повернул голову, взглянул на того, кто должен ответить. В кинематографе режиссер, ощущающий неизбежность этой потребности, молниеносно сменяет изображение задавшего вопрос изображением того, кто должен на этот вопрос ответить. Зритель сначала видит этого актера, потом он действительно слышит нужный ответ. В монтаже звуковой картины здесь появившееся новое изображение актера несколько опережает его слова.

Возьмем второй случай. Говорит человек, мы видим его на экране. Он кончил говорить, но интерес зрителя все еще сосредоточен на нем, он, быть может, ждет продолжения речи. Но в это время вмешивается другой, мы слышим его слова, еще не видя его, и только тогда, когда эти слова, дошедшие до сознания зрителя, вызвали в нем интерес к говоря-

щему их, он поворачивает голову и смотрит на него. В монтаже звуковой картины это получится так, что какая-то часть слов второго актера попадет на изображение первого, и лишь только после какого-то определенного промежутка времени появится изображение этого второго актера, несколько запоздавшее. Здесь звук опережает изображение.

Возьмем случай третий. Говорит актер, зритель заинтересован тем, как реагируют на эту речь остальные актеры. Он смотрит на них, продолжая слушать говорящего. Снова и снова внимание зрителя может переноситься то на говорящего, то на слушающего. В звуковом монтаже вы будете видеть то говорящего актера, то на слова этого актера будут попадать изображения слушающих.

Если мы внимательно разберемся в сущности этих простейших примеров монтажного диалога, мы увидим, что здесь имеются в наличии как бы два связно идущих ритма. Первым является ритм звукового диалога, где слова сменяются паузами, на вопрос приходит ответ. Эти паузы и речь сменяют друг друга так, как это происходит в живой объективной действительности. Таким образом, на звуковой ленте как бы записан диалог таким, каким он мог бы иметься и на театральной сцене.

Но чем же является второй ритмический ход смены изображений отдельных актеров?

Мы уже говорили о том, что эта смена изображений не совпадает со сменой голосов различных актеров. Изображение то опережает появление нового голоса, то опаздывает, то, наконец, ритмически меняется в то время, как говорит один и тот же голос. Эта смена изображений в своей сущности представляет собой эмоциональную и интеллектуальную оценку зрителем содержания этого диалога, связываемого им с оценкой содержания каждой отдельной роли, каждого из актеров, участвующих в этой сцене.

На самом деле, когда режиссер монтирует кусок, он думает о том, насколько слова должны опередить изображение или изображение — слова. Ведь если значение актера, только что кончившего говорить, велико, то зрителю нужно будет услышать много слов другого актера, прежде чем он оторвет свое внимание от первого и перенесет его на нового, говорящего.

Если же, наоборот, возражение второго ожидается взволнованным зрителем и это возражение ощущается им, как значительное и важное в ходе развития действия, то достаточно, может быть, будет одной гласной для того, чтобы зритель перебросил свое внимание и целиком сосредоточил его на новом говорящем.

Мы видим, таким образом, что процесс такого монтажа не является простой механической сцепкой отдельных изображений. Соединение двух ритмов — объективно зафиксированного разговора и смонтированного изображения — дает в результате раскрытие полного содержания сцены,

В. Пудовкин в роли офицера гитлеровской армии,
в фильме «Во имя Родины», поставленном им в 1943 г.

В. Пудовкин в роли Юродивого и кинорежиссер С. Эйзенштейн на съемке фильма «Иван Грозный», *1944* г.

звуке, дать субъективную, каждому отдельному зрителю внушаемую глубокую оценку всего происходящего в изображении.

Марксисты знают, что в каждом поражении рабочих скрыт шаг к победе. Историческая неизбежность повторных и повторных классовых боев связана с исторической же неизбежностью роста силы пролетариата и разложения буржуазии. Эта мысль и продиктовала нам линию твердого роста к неизбежной победе, которую мы в музыке проводим сквозь сложность и противоречивость событий, показываемых в изображении.

Музыка вела линию смыслового раскрытия внутреннего показа того неизбежного исторического хода, ведущего к победе, который неотделим от нас, от восприятия рабочего, идущего в бой. Что получилось на экране? Идут спокойные улицы Берлина и одновременно вы слышите в музыке еще тихие, но твердые звуки рабочего марша. Зритель получает некое странное ощущение несоответствия между этой музыкой и видом блестящих автомобилей, скользящих мимо роскошных магазинов. Когда показывается флаг демонстрации, все более выявляющаяся музыка сразу становится понятной и вовлекает зрителя в единый ход с рабочими массами, твердо марширующими по опустевшим широким улицам.

Налетела полиция, завязался бой, но мужественная, все время ощущаемая, как революционный дух, движущий рабочих и связывающий вместе с ними зрителя, музыка продолжает расти. Знамя упало, а музыка растет. Рабочим приходится все хуже и хуже, а музыка растет. Демонстрация разбита, герой погибает, а музыка растет. Разгром рабочих и победа полиции заполнила все, а музыка растет. И вдруг в последний момент вновь вспыхнувшее над толпою знамя совпадает в финале с максимально напряженной в своей патетической силе кодой и завершает в едином высочайшем напряжении весь эпизод и картину в целом.

При демонстрации этого куска, особенно в отдельности от картины, я имел возможность наблюдать случаи больших эмоциональных потрясений, особенно у тех людей, жизнь которых глубоко связана с делом борьбы рабочего класса. Мне было ясно, что эту взволнованность зрителя нельзя было разбить на отдельные моменты, захватывая удачным монтажем изображения и высоким достоинством музыкальной работы Шапорина. Дело, конечно, объяснялось более глубокими моментами, появившимися как результат связного хода двух линий: объективного показа действительности в изображении и вскрытия глубокого внутреннего смысла этой действительности в звуке.

Этот последний пример не относится непосредственно к актерской работе, но он показывает всю важность и значительность трактовки звука и изображения не в их примитивной натуралистической связи, а в более глубокой, я бы сказал, реалистической связи, которая помогает творческому работнику кинематографа раскрывать любое явление не только в прямом его показе, но и в глубочайшей его обобщенности. Только тогда,

когда мы в каждом случае сумеем ощущать звук и изображение в самостоятельных ритмических ходах, сумеем нагружать их той второй стороною, которая вскрывает диалектическое понимание любого явления, мы получим то настоящее и исключительное по силе воздействия, для создания которого кинематограф дает так много технических средств.

Мы не должны отказываться ни в один момент нашей работы от этой мощной возможности кино. Поэтому мы, говоря об актере, должны точно поставить вопрос о расширении необходимой ему культуры.

Если в немом кино мы еще могли терпеть положение, когда актер был совершено отделен от монтажа, как в процессе съемки, так и в самом процессе склейки, то в звуковом кино такое положение становится немыслимым.

Возможности актера звукового кино чрезвычайно расширены в плане остроты и точности подачи своей работы зрителю. В его руках, если он овладеет правильным ощущением и пониманием искусства монтажа, находится возможность безошибочного управления волнением и интересом зрителя. Эти возможности связаны с монтажем отдельных планов, следовательно, влекут за собою все большую разрывность его игры во время съемки. Новые возможности создают неизбежно и новые трудности.

Актеры и теоретики актерской игры в кино должны, наконец, понять, что нужно рассматривать проблему не с одной лишь стороны. Увлекаясь желанием создать для актера наиболее удобные и легкие условия к длительному пребыванию в роли, мы потащим за собою неизбежно театрализацию кино в дурном смысле этого понятия. Длинные куски, съемка сцен общими планами, где два или несколько актеров, беспрерывно находясь на экране, разыгрывают свою сцену так, как это бывает в театре, заставляя зрителя, так же как и на сцене, самому выбирать то, на что он должен смотреть и что он должен слушать, все это явится неверным и ошибочным путем в развитии кино, потому что, таким образом, мы, идя по линии наименьшего сопротивления, не используем того положительного, что дает нам кинематограф и что может дать только он.

Техника актера только тогда будет понята правильно, если мы определим ее, как орудие борьбы в процессе его творческой работы. Борьбы за что? Я отвечаю — за реалистическую целостность образа. Разрывность игры в кино, создающую в своем результате глубоко воздействующий на зрителя монтажный образ, нужно не механически уничтожать длинными сценами, а нужно при помощи техники актера, методики его работы уничтожать возможное плохое влияние этой разрывности на целостность играемого образа. Разрывности съемочной работы нужно противопоставить целостность работы репетиционной.

Цельность, найденная актером внутри себя в репетиционный период, должна предотвратить механическую изолированность отдельных кусков, с которыми актер будет иметь дело при съемке.

ДИКЦИЯ, ГРИМ, ЖЕСТ

В театре мы имеем три основных момента приложения актерской техники: это — голос, жест и грим. Каждый из этих моментов определяется, как я уже говорил, самой сущностью понятия техники, которая была определена мною, как осуществление борьбы актера против жестких условий, предъявляемых ему механической базой театра, за реалистическую цельность его образа.

Когда актер работает над постановкой своего голоса и дикции, то этого требует не сущность его роли, а то расстояние, которое отделяет сцену от зрителя. Актер на сцене шепчет громко, входя в противоречие с самым смыслом разговора шепотом. Пусть этот смысл требует, чтобы шепот не был услышан близко стоящим партнером. Нужды нет. Шепот во что бы то ни стало должен быть услышан зрителем, сидящим на балконе IV яруса.

Когда актер работает над пластикой и выразительностью своего жеста, он делает его широким и обобщенным, убирая детали не потому, что человек, образ которого он показывает, сделал бы этот жест таким широким, а потому, что этот жест должен быть увиден самым отдаленным зрителем.

Актер накладывает яркий румянец и проводит черту грима опять-таки для того, чтобы формы и движения его лица были бы ясно видны с того максимального расстояния, которое механически обусловлено размерами театра. Но и жест, и голос, и грим включают в себя понятие техники. Исчерпывающим это понятие станет тогда, когда мы поймем, что актер, усиливая свой голос, вместе с тем стремится не превратить слова в фальшивую декламацию; увеличивая размеры жеста, стремится сохранить его реалистическую форму; работая над гримом, не отрывается от реальных данных своего живого человеческого лица.

Вся сумма работы театрального актера над голосом, жестом и гримом объединяется в понятии театрализации внешней формы играемого образа. Она не может быть, конечно, определена только как голая техника. Эта техника является вместе с тем особым моментом театрального искусства. Но ведь вообще во всяком искусстве техника оформления не может рассматриваться, как нечто отдельное, самостоятельное, изолированное от целого процесса творчества.

Я хочу лишь подчеркнуть, что эта сторона работы актера непосредственно связана со специфическими условиями театрального зрелища, которые являются отличными от условий кино.

«Театрализацию» актерской игры нельзя рассматривать изолированно, как некое «искусство» вообще. Она обусловлена стремлением художника сделать свое произведение наиболее ярким и впечатляющим, и если говорить о реалистическом искусстве, то она связана также с борьбой

художника за сохранение изображений сложности и живости того действительного явления, которое художник отражает в условиях театра.

Термину «театрализации» образа в кинематографе должно бы соответствовать понятие «кинематографизация». Я думаю, что это понятие стоит ввести, так как наша работа дает для него определенное содержание.

Если «театрализация» заключает в себе повышенно яркую и впечатляющую подачу слова, жеста и мимики, которая производится самим актером, его волевым усилием, видоизменяющим свой обычный, не театральный голос, жест и мимику, то в кинематографе тот же процесс увеличения яркости и выразительности может быть создан подвижным аппаратом при помощи крупного плана, раккурса, света, приближенного и отдаленного микрофона,— следовательно, «кинематографизация» связана главным образом со знанием монтажа и умением использовать его принципы.

Всякое выразительное движение человека всегда обусловлено борьбою двух моментов: внутренним посылом, стремящимся максимально развернуть движение, и тормозом воли, которое это движение сдерживает, придавая ему этим самым выразительную форму.

Существует известная норма, определяющая формы движения человека в обычных условиях действительной жизни. На сцене эта форма движения изменяется за счет некоторого растормаживания сдерживающей движения воли. Этим путем, растормаживая и ослабляя сдерживающую волю, актер театра, сохраняя внутренний смысл жеста, сохраняя его внутренний посыл, вместе с тем увеличивает его размах и делает его ясно и отчетливо видимым зрительному залу.

Кинематограф не требует от актера этого растормаживания. Внутреннее движение, сдержанное в любой степени, может быть и увидено и услышано зрителем при помощи приближенного аппарата или микрофона.

Мы и в театре знаем такие попытки приближения к реалистичности игры, которыми определялась работа главным образом К. С. Станиславского и его студии.

Эти попытки получили осуществление в наиболее яркой форме в ранних работах Первой студии, когда театр почти не превышал размеров большой комнаты, где зритель был максимально приближен к актеру. Но подобная работа в театре сразу же создавала неизбежный интим, входивший в противоречие с потребностью каждого искусства — захватить и увлечь максимальное количество зрителей.

Протест против превращения театра в интимный кружок «переживаний» неизбежно вылился в требование театрализации игры актера и спектакля в целом, протест, родившийся даже у ближайших учеников К. С. Станиславского, каким являлся Е. Б. Вахтангов [16].

Как я уже говорил, крупный план кинематографа снимает противоречие между реалистичностью игры актера и потребностью максимальной аудитории.

Какие же новые задачи ставятся в связи с этим перед актером кино? Во-первых, в связи с возможностью приближения аппарата к актеру отпадает необходимость искусственного повышения звучания голоса и масштаба движения тела и лица. Практически отпадает момент специальной работы над дикцией и силой голоса, которая киноактеру нужна только для преодоления того расстояния, которое отделяет его от партнера, то есть, иначе говоря, ставит киноактера в реальные условия. (Я повторяю, что актер на сцене силу своего голоса дает, руководствуясь не тем расстоянием, которое отделяет его от партнера, а тем расстоянием, какое отделяет его от зрителя, сидящего на галлерее.)

Бессмысленным становится также и театрализованный грим с его схематической грубостью. В кинематографе качество грима, если нужность такового следует все же принимать, связано с сохранением всей тончайшей сложности движений живого человеческого лица. Наклеенная щека или черта, проведенная вместо несуществующей морщины, в кинематографе попросту глупы, поскольку они, лишаясь своего театрального смысла, помогающего актеру в его выразительности, в кинематографе, наоборот, становятся препятствием, уничтожая как раз эту самую выразительность, особенно яркую в крупном плане.

Загримировав актера в театральном порядке, пришлось бы при съемке его отставить аппарат подальше на такое расстояние, чтобы детали движения лица не доходили бы до зрителя.

Схематизм грима неизбежно потребует от кинематографа отказа от его собственных методов работы и перехода к простой фиксации театрального зрелища с точки зрения зрителя, сидящего в зале. Все «театрализованное» в работе актера отпадает в кино.

Работа актера в момент игры перед аппаратом может быть максимально приближена к реалистичности. Актер кино, играя на натуре, в настоящем саду, рядом с настоящим деревом, настоящей рекой, не должен чувствовать себя чуждым и отличным от окружающей реальности. Условность его работы выражается в той условности, которой требует кинематографический монтаж. Творческая работа в этих условиях требует не меньшего напряжения, не меньшей техники, чем театрализация игры актера сцены.

В книге «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславский рассказывает, как однажды во время одной из провинциальных гастролей группа актеров, прогуливаясь по парку, случайно оказалась в обстановке, очень похожей на декорацию 2-го акта тургеневской пьесы «Месяц в деревне».

Актерам понравилась мысль разыграть в реальной обстановке импровизированный спектакль.

К. С. Станиславский так рассказывает об этой попытке: «Подошел мой выход: мы с О. Л. Книппер [17], как полагается по пьесе, пошли вдоль длинной, длинной аллеи, говоря свои реплики, потом сели на скамью, по нашей привычной мизансцене, заговорили и... остановились, так как не были в силах продолжать. Моя игра в обстановке живой природы казалась мне ложью. А еще говорят, что мы довели простоту до натурализма! Как условно оказалось то, что мы привыкли делать на сцене» *.

Я думаю, что как раз основным моментом в игре кинематографического актера должно являться то, что он без всякого ощущения лжи и разлада должен суметь пройти со своей партнершей по дорожке настоящего реального сада и продолжать начатый разговор, сидя на настоящей скамейке под настоящим деревом.

Съемка на натуре была всегда сугубо характерной для стиля настоящего кинематографического произведения, и я думаю, что она останется таковой и в будущем.

Интересно, что театрализованная постановка «Грозы» неодолимо превращает небольшое количество снятых там натурных кадров в расписные декоративные задники.

Ощущение лжи у К. С. Станиславского произошло, вероятно, потому, что восприятие реальной окружающей обстановки возвращало его к потребности во всей полноте чувствовать жизненную реальность его партнерши, потребность говорить и двигаться так, чтобы быть связанным только с нею, не повышать голоса больше, чем того требует близко к нему стоящий человек, садиться на скамью так, чтобы ему было удобно, поворачиваться к тому, с кем он говорит, не думая о зрителе, смотрящем на него с определенного места и требующем не только движения, но и подчеркнутого показа его.

Несмотря на то, что К. С. Станиславский стремился неудержимо к тому, чтобы создать реалистический театр, перенести на сцену и воспитать прежде всего себя, как актера, именно в плане полного отрешения от зрительного зала, включить себя в жизнь на сцене, в связь с партнером без ощущения специального «показа» своего поведения, — он при первом же столкновении с живой реальной обстановкой сразу почувствовал неизбежность влияния театральных условий на формы творческой работы актера.

Когда мы говорим об излишней театральности игры актера на экране, мы говорим это не потому, что в самой театральности есть что-либо нехорошее или неприятное. Мы просто констатируем неприятное ощущение бессмысленности, а следовательно, и лживости напряжения человека, преодолевающего несуществующее препятствие.

---

* К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, 1954, стр. 243.

Дикционная ясность произнесенного слова, театральная громкость поставленного голоса, даже слегка подчеркнутый и обобщенный жест, встречаясь в крупном экранном плане вплотную с приближенным к актеру зрителем, создают непременно ощущение ненужной и глупой фальши.

Но та же декорация, тот же жест в условиях театра, реально направленные на преодоление реально существующих в театре условий, становятся высоким искусством и волнуют зрителя.

В театральной школе работа над дикцией и постановкой голоса — основа техники актера. Сейчас в звуковом кино есть попытки такого же рода, но, к сожалению, они основаны на механическом перенесении в кинематограф театральной практики.

Я думаю, что американцы, бросившие все силы на усовершенствование микрофона и на создание таких аппаратов, которые могут исправлять недостатки речи на заснятой уже фонограмме, стоят на более правильном пути.

Вопрос о дикции и голосе в звуковом кино напоминает нам старый, в свое время нелепо поставленный вопрос о фотогении, когда работники кино утверждали, что актер должен обладать какими-то особыми качествами лица и тела, рождающими совершенное и выразительное изображение на экране. Мы хорошо знаем, что практика, связанная с усовершенствованием техники освещения и съемки, показала, что со всякого человека можно получить прекрасное изображение. Нужно только уметь его снять.

РЕАЛИЗМ АКТЕРСКОГО ОБРАЗА

Из всего сказанного выше можно заключить, что техника кинематографического актера должна быть сосредоточена на двух основных моментах: во-первых, на овладении и подчинении творческим задачам искусства монтажной трактовки своей игры и, во-вторых, на умении целостно и органически «осваивать» играемый образ.

Здесь мы сталкиваемся с вопросом о том, какую роль играет в работе киноактера то, что на обывательском языке называют искренностью, непосредственностью, естественностью. Известно, что в кинематографе в отличие от театра в целом ряде конкретных случаев мы встречались с актерами, играющими самих себя. Отдельные эпизодические роли, сыгранные людьми, не имевшими никогда никакого отношения к актерской работе, вместе с тем не только создавали впечатляющие сильные образы, но и не выпадали из стиля всей картины, в которой принимали участие также и актеры.

В театральном спектакле этого не могло бы быть. Живая собака в «Чудаке» и грохочущие на деревянном полу сцены живые лошади в

«Гамлете»[18] отвратительны и никак не укладываются в целое спектакля. Вместе с тем нельзя назвать почти ни одной кинокартины, в которой наряду с играющими актерами мы бы не видели животных и детей, ни в какой мере не разрушающих ощущения стилистической целостности произведения.

Можно много спорить против того, что случайный человек с улицы, «неактер», может играть в кино большую сложную роль. Но нельзя без теоретического шулерства спорить против того, что этот случайный «неактер» в маленьком эпизоде или даже просто в одном портретном куске, поставленный в картине рядом с хорошим киноактером, не вызывает в зрителе того же ощущения разнобоя, нескладицы, какое вызывает в нем любое нетеатральное поведение отдельного персонажа на сцене, как это, например, имело место в описанном случае с собакой, лошадью и как это бывает, например, с детьми, вводимыми иногда в спектакль.

Тот же К. С. Станиславский, доводивший вначале своей работы сценическую игру актера до натурализма, должен был отказаться от возможности ввести в спектакль настоящую старуху-крестьянку, хотя она и казалась ему совершенством правды и выразительности[19].

Нельзя, конечно, киноактера ограничить лишь возможностью один или несколько раз сыграть в картине самого себя. Ведь даже, если бы он играл самого себя, ему пришлось бы как-то видоизменить свое поведение, подчиняя его той задаче, которая ставится всем произведением в целом, и этим самым дать роли какую-то основную идеологическую направленность. Конечно, ни в одном случае образ, появляющийся в картине, не будет и не может быть простой копией данной личности со всеми ее индивидуальными признаками. В конечном счете и случайный «неактер», или, как его достаточно глупо называют, «типаж», в какой-то мере подчиняясь воле режиссера, играет.

Актеру кино в процессе своей длительной работы в различных картинах приходится работать над созданием различных образов, в сильной степени отличных от его индивидуальной характеристики. Вопрос о так называемом перевоплощении, как бы его ни трактовали, непременно возникает.

Актер в творческом процессе познает действительность вместе со зрителем, и в силу специфических особенностей своего искусства он выражает вовне результат своего познавания, как вновь организуемое им новое искусственное свое поведение. В этой работе он непременно стремится сохранить в живом, неразрушенном виде личное существование, стремится продолжать чувствовать себя перед аппаратом цельным, живым человеком, а не механизированным подобием такового, и если мы стоим на точке зрения отрицания механической конструкции работы актера, я думаю, этим самым мы до известной степени уже признаем необходимость «перевоплощения».

Я сейчас не буду говорить о самом процессе вживания в образ, освоении образа. Для этого существует целый ряд приемов, объединенных в сложную методологию, глубоко разработанную театральными мастерами. Об ее значении для нас я буду говорить ниже.

Отметим сейчас только то, что нужно считать это освоение образа превращением актером поведения человека в роли в свое личное поведение, необходимое для того, чтобы получить в результате органически целостный, реалистически впечатляющий зрителя живой образ. Условившись на этом, мы отметим, что в театре актер неизбежно сталкивается с моментом театрализации форм поведения освоенного им образа. В кинематографе же необходимость этого момента театрализации уничтожается наличием подвижного аппарата и микрофона, обусловливающих возможность монтажной съемки актера. Таким образом, у киноактера при снятии момента театрализации остается только момент максимального приближения его к реалистичности.

В каком процессе мы познаем любое явление все более и более реальным? В процессе приближения к нему, в процессе изучения его во всей глубине, во всем его богатстве, во всей сложности его связей с другими явлениями.

В искусстве образом реалистическим мы называем изображение объективной действительности, отображенное с максимальной точностью, с максимальной ясностью, с максимальным углублением и с максимальным охватом его сложности.

Здесь как будто бы такое часто употребительное слово «максимальный» толкает нас к определению натурализма как высшей формы реалистической тенденции в искусстве.

Но снова и снова приходится повторять, что натурализм, реализм, идеализм в искусстве не являются отдельными и изолированными формами, могущими существовать вне зависимости друг от друга.

Натурализм и идеализм являются оба гипертрофированными формами, оторванными в своем развитии от правильного хода познающей мысли, всегда возвращающейся от абстрактного обобщения к живой конкретности, для того чтобы снова эту живую конкретность, обобщая, двинуть вперед.

Натурализм, идеализм и реализм в искусстве относятся друг к другу так же, как механицизм и идеализм относятся к диалектическому материализму в философии.

Натуралисты, копируя явление действительности и не обобщая его, создают холодную механику без внутренних связей, имеющихся внутри этого явления и тех отношений, которые связывают это явление, как частность с целым.

Реализм изображения идет по пути приближения к сложности

объекта, по пути углубленной его детализации, но вместе с тем он изображает его как часть общего.

Реалистическая работа только тогда не впадает в натурализм, если в изображении явления будут в наличии та общая связь и те внутренние обобщающие моменты, которые превращают данное явление в часть, связанную с целым.

Связывая сказанное здесь с работой актера, мы должны сказать, что реалистическая направленность в искусстве будет толкать его к необходимости в какой-то части своей работы объединять отдельные разорванные куски его игры перед аппаратом в целое, неразрывно связанное с целым спектакля и вообще с местом этого спектакля в нашей развивающейся общественной жизни.

Старый парадокс Дидро [20], устанавливающий возможность такого самочувствия актера во время игры, которое позволяет ему одновременно заставлять плакать зрителя от прекрасно выполненной роли и тут же смешить партнера, стоящего за кулисами, комической гримасой, устанавливая как будто бы возможность отдельного существования механически разделенного поведения актера, как живой личности, и его поведения в игре, — все-таки не снимает необходимости существования в какой-то момент работы актера над ролью целостного и органического единства этих двух поведений.

В этом смысле глубоко правильным и честным является в своих основах учение К. С. Станиславского. Пусть на сцене во время спектакля актер не живет единой жизнью с играемой им ролью. Но если во впечатлении, которое получает зритель, имеет место ощущение живого, реалистического единства образа, то это единство не может получиться из ничего.

В творческом процессе работы актера над ролью где-то это единство должно возникнуть. Коклен [21] и Каратыгин [22], «показывавшие» свою игру, создавали где-то и когда-то содержание этого показа.

Пользуясь примером кинематографа, можно сделать сказанное мною еще более ясным. Ведь, действительно, те серо-белые тени, которые движутся на экране, ничего не переживают. Они как бы технически выполняют раз заданные им фрагментарные, раздельные движения, но все же у зрителя создается целостный образ. Почему? Потому что в основу выбора этих отдельных движений была положена органическая целостность того реального явления, которое снималось.

В кинематографе мы встречаемся с интересной особенностью, которая позволяет актеру остановиться в своей работе на том моменте, когда найденная им форма игры еще не превратилась в заученную привычку.

Мы знаем, что в театре существует опасность так называемого заигрывания роли.

К. С. Станиславский в одном месте своих записок, сравнительно оценивая свою игру в роли д-ра Штокмана [23] в раннее и позднейшее время, пишет так: «Шаг за шагом я просматривал прошлое и все яснее и яснее сознавал, что то внутреннее содержание, которое вкладывалось мною в роли при первом их создании, и та внешняя форма, в которую эти роли вырождались с течением времени, далеки друг от друга, как небо и земля. Прежде все шло от красивой, волнующей внутренней правды. Теперь от нее осталась лишь выветрившаяся скорлупа, труха, сор, застрявшие в душе и теле от разных случайных причин, не имеющих ничего общего с подлинным искусством» *.

Я думаю, что это выветривание внутренней правды произошло у К. С. Станиславского не только от многочисленных поворотов роли. Конечно, оно произошло потому, что сам К. С. Станиславский изменялся и те внутренние органические моменты, которые связывали его с образом Штокмана раньше, в позднейшее время перестали существовать.

Я взял этот пример потому, что он контрастом своим подчеркивает особенность работы киноактера, жизненная, реальная связь которого с играемым образом прекращается гораздо раньше, чем это имеет место в театре, и, самое главное, прекращается тем сознательным путем, которым художник любого другого искусства, кроме театрального, кладет предел окончательной отделке своего произведения.

Киноактер должен быть правдив, искренен в своем стремлении к реалистичности образа, должен быть естествен. Эта естественность у него не нарушается необходимостью театрализации. Напротив, она требует непременного наличия предварительной большой работы над внутренним освоением играемого образа.

Все это сближает самые коренные утверждения школы К. С. Станиславского с теми основными требованиями, которые мы ставим перед актером кино.

Я считаю целый ряд методов, принятых в мхатовской школе, наиболее близкими, наиболее полезными для освоения при создании школы киноактера. Конечно, нужно суметь отделить от основ, заложенных в эти методы К. С. Станиславским, все те моменты театрализации, которые, конечно, в театральной школе не могут не существовать.

Я думаю, что нужно говорить скорее не о школе МХАТ в том виде, в котором она сейчас существует, а нужно говорить о тех мыслях К. С. Станиславского о правдивости актерской игры, которые, в конечном счете, не были им осуществлены и не могли осуществиться, потому что он, работая в театре, не мог, конечно, уничтожить требования его условностей.

Чрезвычайно интересны в воспоминаниях К. С. Станиславского те

---

* К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, 1954, стр. 296.

моменты, когда он сталкивался с необходимостью «безжестия», неподвижности актера для того, чтобы сосредоточить все внимание зрителя на переживании.

К. С. Станиславскому казалось, что актер, стремящийся к правдивости, сможет обойтись без момента показа своего состояния, что в какой-то момент полумистического общения актер сумеет передать зрителю всю полноту содержания играемого образа. Он, конечно, натолкнулся на невыполнимость этой задачи в театре.

Замечательно то, что эта задача не только выполнима в кинематографе, но сплошь и рядом чрезвычайная скупость жеста, доходящая до абсолютного безжестия, бывает в кинематографе необходима. Приходится применять все тот же крупный план, в котором жест уже не нужен постольку, поскольку тела актера просто не видно.

РАБОТА С «НЕАКТЕРОМ»

Говоря о реалистичности работы актера кино, необходимо указать на огромное значение того опыта, который был в свое время проведен в кинематографе в работе с так называемыми «неактерами» (сознательно избегаю нелепого термина «типаж»). Я далек от мысли давать почву какой бы то ни было теории, утверждающей, что кино не требует специально воспитанного актера. Создание такой теории в свое время старательно приписывали мне, несмотря на то, что весь мой практический опыт в кинематографе был связан буквально в каждой картине с участием в работе не только специально воспитанных кинематографических актеров, но и старых актеров театра.

Речь идет не об этих, упомянутых мною «теоретических загибах», а о том, как на отдельных примерах работы с «неактером» мы сталкивались и проверяли на опыте, почему моменты реального поведения человека, не воспитанного ни в какой театральной школе, оказываются уместными в кинокартине и иной раз могут служить образцом для подражания опытному актеру.

Мне кажется, что этот опыт указывает прежде всего на то, что киноактер должен и в целом и особенно во фрагментах своей работы каждый раз увязывать свое поведение с реальным, конкретным ощущением той цели, к которой он стремится в каждом отдельном куске. Причем нужно сказать, что в кинематографе эта цель почти всегда имеет реальные, во всей полноте реальности ощутимые формы. Вся обстановка характерной для кинематографа натурной съемки показывает это.

Каким образом я работал в своих картинах со случайными людьми, «неактерами»? Мой прием заключался в том, что я создавал на данный

кусок для «неактера» такие реальные условия, реакции на которые являлись тем самым моментом, который был мне нужен для картины.

Возьмем, например, комсомольца и кусок его игры на заседании в последнем акте «Дезертира». Мальчик, снимавшийся в этой роли, был человеком чрезвычайно легко смущающимся, и естественно, что обстановка съемки и предчувствие тех требований, которые будут ему предъявлены режиссером, заставляли его одновременно и волноваться и беспрерывно чувствовать связывающее его смущение.

Я нарочно усиливал эту смущавшую его обстановку именно потому, что это создавало нужную мне краску. Когда я заставил его встать на аплодисменты и начал безудержно и восторженно хвалить его прекрасную игру, парень не мог удержать, хотя всячески и удерживал, роскошную улыбку полного удовлетворения, которая в результате и дала мне великолепный кусок. Я считаю этот кусок одним из самых удачных в картине в плане, если здесь так можно выразиться, актерской игры.

Здесь все реальные условия съемки, в сущности, совпадали с теми условиями, которые впоследствии появились на экране: и смущение комсомольца, неожиданно выбранного в президиум огромного собрания, и неудержимая радость его, когда это огромное собрание встретило единодушными аплодисментами его объявленное имя.

Конечно, это не была актерская игра, поскольку момент сознательного творчества у мальчика, игравшего комсомольца, был исключен. Но этот опыт может быть повернут своей практической стороной в помощь актеру, когда он захочет вместе с режиссером найти для своего состояния реальную опору вовне.

Я еще раз повторяю, что в театре эту реальную опору в большинстве случаев приходится либо воображать, либо заменять ее магическим «если бы», изобретенным К. С. Станиславским.

Об этом «если бы» К. С. Станиславский пишет так: «Актер говорит себе: «Все эти декорации, вещи, гримы, костюмы, публичность творчества и проч. — сплошная ложь. Я знаю это и мне до них нет дела. Мне не важны вещи... Но... е с л и б ы все, что меня окружает на сцене, была правда, то вот что бы я сделал, вот как бы я отнесся к такому-то или иному явлению» *.

С этого магического «если бы», по мнению К. С. Станиславского, начинается истинная творческая жизнь актера. Может быть, в театре это — правда, поскольку театрализация поведения актера является неотъемлемой стороной его искусства. В кинематографе если и существует это «если бы», то в совершенно иной форме и, вероятно, связано, как почти все обобщающие моменты, главным образом с монтажной трактовкой роли.

---

* К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, 1954, стр. 304.

Я вспоминаю еще один характерный случай работы с «неактером», имевший место на съемке «Простого случая» («Очень хорошо живется»).

Там была такая сцена: встретились отец и маленький сын его, пионер, давно не видавшие друг друга. Раннее утро. Мальчик только что встал с постели. Он потягивается, расправляя мускулы после сна. На вопрос отца: «Как живешь, Ваня?», — он поворачивается к нему и вместо ответа посылает милую, немного смущенную улыбку.

Задание было сложно, и вместе с тем снимать приходилось, конечно, 10-летнего мальчика, потому что в кинематографе даже сугубо реакционный режиссер театрального толка не рискнет снимать взрослого актера или женщину, загримированную под мальчика, как это бывает возможно на сцене.

Работая с «неактером», опираться на репетицию нельзя. Механически заученные движения вообще не годны. Творчески найти нужную форму и, раз найденную, повторить ее для человека без специальной школы, конечно, тоже немыслимо. Следовательно, нужно даже и в таком сложном случае суметь, учитывая возможно тонко и чутко характер снимающегося, создать для него такие условия, в которых те движения, которые требуются режиссеру, явились бы естественной и неизбежной реакцией на толчок, полученный извне.

Я придумал следующее: я решил прежде всего заставить его, этого мальчика, испытать настоящее удовольствие от процесса потягивания, потребность в этом потягивании. Для этого я предложил ему согнуться, взять руками ступни своих ног, и так держать их до тех пор, пока я не позволю ему выпрямиться.

«Тогда,— сказал я ему,— ты действительно с настоящим удовольствием потянешься, расправляя мускулы, а это-то как раз мне и нужно».

Я нарочно разъяснил ему смысл всего задания, рассчитывая на то, что он заинтересуется этим экспериментом. Именно эта заинтересованность и нужна мне была для того, чтобы удался и второй момент задания.

Мальчик действительно заинтересовался, я это почувствовал. Теперь, далее, я рассчитывал так: когда я позволю ему выпрямиться и он действительно с настоящим удовольствием потянется, я прерву его движение вопросом: «Ну как, Ваня, ведь, верно, приятно?»

Говорить во время съемки нельзя, это мальчику было хорошо известно. Характер его я знаю и был уверен, что он должен ответить мне как раз нужной улыбкой, утвердительной улыбкой и немного смущенной от необычайности положения.

Я повторяю, что репетировать было нельзя, хотелось поймать именно свежесть этой предугаданной возможной реакции.

Съемка началась. Мальчик долго стоял согнувшись. Я позволил ему выпрямиться, он потянулся, я увидел на его лице удовлетворение и от физического удовольствия и от того, что предложенная игра действи-

тельно вышла. Я задал ему вопрос и получил в ответ нужную мне прекрасную улыбку. Могло, конечно, не выйти, но я был убежден, что выйдет,— и не ошибся.

Работа со случайным человеком в кино, конечно, требует специальной мудреной и трудной выдумки от режиссера. Ее, конечно, нельзя превращать в какой-то общий принцип работы вообще с актером. Конечно, нельзя также превращать приемы работы с «неактером» в какую бы то ни было школьную систему. Но я думаю, что из опыта этой работы можно получить многое для практики процесса освоения образа, для поисков внешнего выражения внутренних состояний.

Момент создания условий для вызова естественной реакции иногда может оказать большую помощь в поисках формы игры и для профессионального актера, особенно в условиях натурной съемки.

Разбирая вопрос о «неактере», нужно сказать также и следующее: если нельзя предлагать заменить опытного, специально воспитанного актера случайным человеком в кинокартине, то также нельзя поставить кинокартину со всем огромным количеством персонажей, участвующих в ней, только с одними актерами. Ставить вопрос так, чтобы в будущей съемке совершенно отказаться от возможности работать со случайным человеком, не имеющим специальной школы, нельзя. Это видно по простому подсчету: количество небольших эпизодических ролей в театре равно в среднем 15—20; в кинокартине мы имеем в среднем 60—80—100 отдельных небольших съемок различных людей, из которых каждая имеет достаточно серьезное значение. Крошечные эпизодические роли, занимающие очень небольшие кусочки времени, от двадцати секунд до одной минуты, вместе с тем разрешают иногда очень сложные и серьезные задачи и требуют высокого качества в плане выразительности.

Масса, толпа, остающаяся на сцене театра в конце концов чем-то общим, нераздельным, в кинематографе, как мы знаем, разбивается на крупные планы. Содержание толпы как общего вскрывается через частности. При съемке крупным планом от таких отдельных персонажей требуется не меньшая правдивость, чем от актера, ведущего главную роль.

Если на сцене малый эпизод может нести только частичную нагрузку, может оказаться только соединительным штрихом, а иной раз даже фоном, то в кинематографе при постоянной сосредоточенности на каждом кадре полного внимания зрителя, таких проходных, соединительных моментов не существует.

В кинокартине от каждого, даже самого маленького кусочка при четкой ритмической конструкции картины мы должны требовать стопроцентной содержательности. Нужно соединить это высокое требование, предъявляемое к самому даже малому эпизоду, с теми требованиями, которые предъявляет сама организация кинопроизводства, не имеющая

возможности держать у себя бесчисленное количество эпизодических актеров. Могут указать на Голливуд [24], который использует для своих картин тысячи статистов, живущих постоянно в киногороде. Не думаю, чтобы эта система могла привиться у нас. При том правильном направлении развития кинематографа, как искусства, долженствующего в своей работе максимально охватывать действительность, при непременном росте числа натурных съемок, связанных с выездами съемочных групп в различные места нашей страны, конечно, нельзя рассчитывать на возможность перевозить с собою громадную группу актеров, предназначенных для съемок в одноминутном куске.

Мы будем всегда стоять перед необходимостью умения режиссера использовать для съемки тех людей, которых он сумеет набрать на месте съемки, отдаленном от центра.

Я думаю, что с этим вопросом связана также и неприемлемость грубого грима, который в театре может превратить молодого Н. П. Хмелева [25] в старика-дворника.

Конечно, не закрыт путь приспособления сценария к той группе актеров, которая имеется в распоряжении фабрики. Такую систему работы склонен проповедовать, например, Л. Кулешов, пишущий свои сценарии с точным учетом размера и состава своего коллектива. Но этот путь мне не кажется исчерпывающим огромные возможности кинематографа, а, напротив, закрывающим его настоящее глубокое развитие.

В этом случае вопрос касается уже самого стиля работы. Если мы могли, учитывая одного или двух ведущих актеров, потратить большие усилия для того, чтобы придать задуманному содержанию сценария соответственную форму, то это немыслимо сделать по отношению к сотне эпизодов. Я думаю, что подобная работа была бы бессмысленна хотя бы потому, что, как показал опыт, дорога к полноценному использованию случайного человека в кино практически не закрыта.

Я утверждаю, что эту дорогу можно закрыть, только схоластически утверждая отвлеченный принцип «кинематограф для актера».

ВЫБОР РОЛИ

Я снова возвращаюсь к вопросу о работе киноактера над ролью и хочу остановиться на самом первичном моменте, на моменте выбора этой роли. Киноактер, как и любой художник в любом искусстве, исходит из глубокого освоения образа со стороны его целеустремленности, идеологичности в настоящем смысле этого слова. В этом процессе неизбежно присутствуют не только объективные, но и глубоко субъективные моменты.

Если задуманный образ вы свяжете только с той задачей, которую имеет перед собою пьеса или сценарий в целом, и в выполнении этой задачи вы не будете лично глубочайшим образом заинтересованы, то произведения искусства не будет.

Если пьеса в целом и роль в пьесе решают что-то, что является чуждым, отделенным от внутреннего мира самого художника, произведения искусства не будет. Только в том случае, если пьеса и роль говорят в какой-то степени то, что хотел бы сам художник с глубочайшей искренностью и страстностью сказать, только в этом случае можно быть уверенным в том, что работа этого художника будет настоящей творческой работой в искусстве.

Я утверждаю, что в самом начале, в самом первичном моменте встречи актера с ролью должен играть момент глубокой внутренней заинтересованности актера.

Но помимо этой общей внутренней заинтересованности в самом начале работы актер непременно должен ясно ощутить и продумать свои возможности для совершенного выполнения будущей работы. Роль, заинтересовавшая актера, конечно, не может касаться его только лишь своим идеологическим содержанием. Неизбежен момент нащупывания в этой роли каких-то специфических сторон, которые могут быть связаны с личными данными характера и культуры актера и могут сделаться исходными опорными пунктами для его будущей конкретной работы по освоению образа.

В момент первой своей встречи с ролью актер воспринимает ее также и эмоционально, в ее единичности помимо общих ее связей с целым сценария. Этот первичный момент предчувствия полноты и реалистичности образа может или принадлежать непосредственно самому актеру или же находиться с помощью режиссера.

Но и в том и другом случае необходим момент глубокого увлечения возможностями будущей работы, обусловливающий выбор определенной роли.

На вопросе о выборе роли нужно остановиться подробнее, потому что в нашей практике до сих пор еще имеет место механическое распределение ролей между актерами, иногда без учета их личных индивидуальных качеств и всегда почти без учета полноты и знания их творческой заинтересованности.

Ясно, что работа актера над ролью только тогда сможет дать хорошие результаты, если этой работе предшествовал момент выбора, момент желания и потребности актера играть именно эту роль.

Актер в кинематографе в этом смысле находится в гораздо менее благоприятных условиях, чем актер театра. В кинематографе нет или, вернее, чрезвычайно мало крепко сколоченных актерских коллективов, и, как правило, сценарий часто пишется для определенного режиссера, но

без всякого учета каких бы то ни было актеров, которые подбираются лишь впоследствии.

Возможности выбора роли актером в кино почти не существует. Она выражается разве только в согласии или несогласии взять на себя предложенное.

Нужно сказать, что в этом положении виновата не только организация производства, не только отсутствие соответствующей инициативы у режиссеров и сценаристов. Я думаю, что здесь играет очень большую роль и вопрос кинематографической культуры самих актеров.

Разберемся внимательно в том, что может представлять собою то первичное увлечение ролью, которое должно по существу решить выбор актером той или другой роли.

Прежде чем начать работать над образом, актер должен (на то он и художник) суметь как-то охватить всю эту будущую работу в общих чертах, в целом. Здесь должны присутствовать и его интересы, и взволнованность общими задачами; здесь же непременно должно присутствовать ясное ощущение тех возможностей внешней трактовки образа, которые связаны со знанием личных качеств своего характера и со знанием той техники, которою актер обладает.

Мы знаем, что в театре часто комики желали играть Гамлета, но они либо этого никогда не делали, либо, если делали, то убеждались в неполноценности и неверности этого увлечения. Актер, мастер не может быть увлечен только отвлеченной идеей образа. Его настоящее увлечение должно питаться также и теми конкретными данными, слагаемыми из характера и техники, которыми он обладает.

Быстрый охват всех возможностей, которые даст будущая роль, у актера должен существовать. Это есть необходимая, во всякой работе существующая, первичная общая проектировка, учитывающая полностью задачу, стоящую перед человеком, в результате которой человек сознательно идет на работу или, наоборот, удерживает себя от нее. У актера в основе этого первичного ощущения роли лежит, как я говорил, помимо общей идейной заинтересованности суммарный учет и ощущение своих сил и возможностей, своих актерских данных, приемов, которыми он владеет, своего характера, темперамента, всей суммы своих психо-физических данных.

Театральный актер, когда подходит к предварительному общему ощущению образа, к учету своего желания или нежелания над ним работать, пользуется при этом своим знанием специфики театральной работы.

Я говорил, что актер кино по системе его воспитания ближе всего должен стоять к школе К. С. Станиславского. Поэтому основные моменты его первичного увлечения должны опираться главным образом на внутреннее содержание образа. Но было бы глубоко неверно и недопу-

стимо оторвать это содержание от тех внешних форм, в которых оно будет передаваться зрителю с экрана.

К сожалению, полнота знания этих форм до сих пор у нас принадлежала только режиссеру, актер же этим знанием не обладал совсем или в чрезвычайно малой, недостаточной степени. Таким образом, оказывалось, что увлечение киноактера ролью в большинстве случаев было стихийным, неорганизованным и во многих случаях могло оказаться желанием комика сыграть Гамлета, как я выше говорил. В организованном увлечении взволнованный актер притягивается к роли потому, что он даже в этом первичном ощущении уже понимает, что каждый данный заинтересовавший его в роли момент не только волнует его и интересует, но вместе с тем и ощущается им возможным к оформлению. Задачи могут быть какими угодно трудными, но возможными — в этом все дело.

И вот для такого полноценного первичного увлечения ролью несомненно необходимо наличие у актера полноценного, всестороннего знания техники своего искусства. Нужно быть во всеоружии техники для того, чтобы уверенно сказать, что увлечение ролью приведет к настоящему нужному результату.

Театральный актер, знающий свою сцену, своего режиссера, своих партнеров, техническую базу своего театра, может довести первичный охват своей будущей игры до представления себя находящимся на сцене перед зрителем.

Актер кино в среднем не представляет себе, какими возможностями обладает он для создания окончательной формы своего образа на экране, а без этого представления актеру обойтись нельзя. До сих пор это представление составляло прерогативу исключительно режиссера. Он является тем самым человеком, который уже заранее видел монтажный образ актера, тот образ, который будет существовать на экране для зрителя, и этому же режиссеру нужно было вводить в субъективный мир живого актера созданное им представление.

Конечно, киноактер не виноват в том, что общая организация нашего производства мешала его возможности достаточно глубоко освоить культуру киноискусства. Но, так или иначе, благодаря этому он был поставлен в такие условия, при которых полноценной ответственности в подборе роли актер нести не мог. Он был механически отделен от той области монтажа, которая отводилась только режиссеру, тогда как на самом деле знание этой области должно прежде всего обусловливать полноту культуры именно актера.

В итоге поставленный вопрос о первичном увлечении ролью практически оборачивается так, что актер непременно должен обладать гораздо более широкой и глубокой культурой, чтобы этот момент увлечения не был только стихийным толчком, а закономерным моментом в творческом процессе работы над образом.

ТВОРЧЕСКИЙ КОЛЛЕКТИВ

Обсуждая вопрос о необходимости активного участия актера в выборе роли, одно время думали найти выход в организации так называемых актерских заявок на роли. Необходимость таких заявок обосновывалась сложными рассуждениями о том, что тематические планы фабрик должны быть конкретными выражениями творческих чаяний не только сценаристов и режиссеров, но также и актеров, которые должны делать заявки на определенные избираемые ими образы. Я думаю, что такая система работы может создать только совершенно ненужный и нелепый механический подбор заявлений. Никакое чтение заявок и записок, конечно, не может заменить режиссеру и сценаристу необходимого полноценного знания и ощущения живого актера.

Для того чтобы актер был по-настоящему понят и оценен режиссером, нужны не записки и не встречи, а глубокое взаимное изучение. Нужно прямо сказать, что при теперешнем положении дела большинство режиссеров и актеров, несмотря на сравнительно небольшое их количество, попросту друг с другом незнакомы. Поэтому вопрос о съемочных коллективах стоит сейчас даже ниже самой первой ступени возможного его развития.

Уже рассказывая о своем личном опыте, я говорил о том, какой степени внутреннего контакта с актером должен достигнуть режиссер для того, чтобы съемочная работа происходила в атмосфере взаимной помощи и доверия, необходимой для полноты творческой работы.

Наши съемочные коллективы не имеют даже времени для того, чтобы создаться и укрепиться по-настоящему, хотя бы для проведения одной картины.

У нас, как правило, даже с ведущими актерами режиссер по-настоящему знакомится только к концу постановки.

Я должен опять-таки из своего личного опыта сказать, что с В. Барановской у меня настоящий внутренний контакт появился только в середине картины. С актером Ливановым[26] было даже хуже — мы взаимно творчески поняли друг друга только к концу картины.

Такое незнакомство с актером — вещь, конечно, недопустимая, и она требует самых решительных организационных мероприятий.

Я не думаю, что создание постоянных творческих коллективов совершенно исчерпает этот вопрос. Снова и снова приходится утверждать, что огромный состав актеров при ограниченной возможности менять свой внешний облик в кинематографе, конечно, непременно будет связывать творческий размах, главным образом сценариста, то есть, иначе говоря, нанесет удар самому существенному в картине — ее идейному содержанию.

Но, конечно, организацию таких постоянных коллективов, которые на-

ходят возможным центр тяжести работы переносить на полноту творческой спаянности отдельных работников, нужно всячески поддерживать и развивать хотя бы в целях педагогических, для поднятия общей кинематографической культуры того же актера.

Я думаю, что помимо создания постоянных коллективов нам нужно также думать и об условиях, которые позволили бы актеру и режиссеру, соединившимся для постановки одной или двух картин, осуществить глубокое внутреннее знакомство и спайку друг с другом в максимальной степени.

Мы знаем, что единственной базой для образования такого творческого коллектива является прежде всего органическое соучастие в творческом процессе всех работников, общность их взглядов, общность методов работы, общая кинематографическая культура.

Настоящая работа коллектива, и, если хотите, даже сама возможность образования такого коллектива, может появиться только в том случае, если работники съемочной группы начинают вести работу в общем контакте с возможно более начальных ее моментов. При таком подходе к делу с неизбежностью возникает вопрос об участии актера в работе над сценарием. Мы говорили о том случае, когда актер сталкивается с уже готовым сценарием, готовой ролью, когда он ищет в этой роли такие моменты, которые увлекли бы его, обусловили бы полноту и содержательность его будущей творческой работы.

Возможен случай, когда сценарист пишет сценарий в расчете на определенного актера. Это в том случае, если сценарист его знает, если имеется налицо определенный постоянный коллектив.

Но может быть также и такой случай, когда актер, вовлеченный в работу режиссером и сценаристом, вовлеченный в самый процесс писания сценария, может оказывать какое-то влияние на создаваемую роль. Тут получается сложный контакт — сценарист, сценарий, роль, актер, режиссер. Эта система может быть создана еще до твердого оформления написанного сценария в монтажные листы. К сожалению, ничего похожего в нашей кинематографической практике мы до сих пор не имели.

Если существовала связь режиссера с актерами и режиссера со сценаристом, то такого полного контакта между актером, сценаристом и режиссером у нас не существовало никогда.

Лично у меня никогда не было своего коллектива, и в процессе своей работы я втягивал актера в творческую работу над созданием целого картины чрезвычайно скупо и мало. Этому способствовала в значительной мере обстановка производства, не оставлявшая времени для настоящего глубокого общения работников съемочного коллектива между собой.

Создавать настоящий контакт в процессе самой съемочной работы уже поздно и в большинстве случаев невозможно. Можно было вызвать

больший или меньший интерес актера к работе, большую или меньшую увлеченность каждым отдельным куском, но настоящей спайки достигнуть нельзя. Совершенно понятно поэтому, что актер выпадал и из важнейшего периода работы над картиной — из периода монтажа. Он уходил в сторону и возвращался только для того, чтобы увидеть картину в совершенно готовом виде, когда уже он был лишен всякой возможности изменить то, что было сделано режиссером.

Почему получалась такая нервозность, перенапряженность в съемочном периоде? Главным образом потому, что всегда приходилось вступать в работу с незаконченным сценарием, с полным отсутствием подготовительного периода. Почти вся энергия режиссера во время съемочного периода уходила на работу над монтажными листами, и он успевал знакомить коллектив с важнейшими моментами творческой работы за день, а иной раз за час до съемки.

Это было, конечно, чрезвычайно плохим методом включения актера в творческую работу коллектива. Во время съемочной работы настоящий коллектив создаться не может. Основное, конечно, подготовительный период.

Только в подготовительном периоде имеются все данные для того, чтобы наметились общие пути к пониманию друг друга. Только в подготовительный период может нащупываться направление, может зарождаться школа, могут появляться настоящие возможности полноценного роста.

Мы уже констатировали ущербное положение киноактера в нашем производстве. Если режиссер кинематографа имеет возможность ясно сказать о том, что именно он хочет сделать, может найти для осуществления задуманного им соответствующего сценариста и подобрать актеров, то киноактер не имеет пока никаких путей к тому, чтобы претендовать на возможность работать в определенном, им выбранном направлении.

Некоторые предлагают в качестве выхода дать возможность киноактерам в течение подготовительного периода, который проводит режиссер, испробовать себя в качестве дублера и попробовать доказать свое преимущество в данной роли. С практической стороны это предложение неудачно. Для того чтобы иметь возможность выбора, нужно иметь в наличии то, из чего выбирать. Дается ли эта возможность сейчас актеру? Нет, она не дается, потому что самый процесс написания сценария, который приводит уже к окончательной форме, где появляются уже отточенные индивидуальные черты, почти указывающие на определенного актера, происходит совершенно отделенно от актерской массы. Как только сценарист и режиссер переходят от либретто, где лишь намечены общие черты будущих образов, к разработке сценария и монтажных

листов, они уже фактически забирают в свои руки все возможности выбора актером роли.

Если бы еще только задуманный сценарий, когда он находится в первичном состоянии либретто, широко оглашался среди актерского состава, то при такой постановке дела актеры действительно могли бы, заинтересовавшись и задумавшись над своими возможностями, выбирать режиссера и сценарии и в дальнейшем своем контакте осуществлять возможность совместной творческой работы. Это было бы первым настоящим шагом к организации в творческий коллектив.

При практическом разрешении этого вопроса, я думаю, придется столкнуться с серьезными затруднениями. Обычно актерский состав отдельной фабрики является в значительной мере ограниченным. Таким же ограниченным является и режиссерский ее состав. Если говорить о возможности широкого использования всех сил для создания творческих коллективов, вероятно, нужно говорить о возможности хотя бы на первое время уничтожить разобщенность отдельных фабрик.

Я думаю, что на замкнутость, отделенность кинематографическая фабрика может претендовать только в том случае, если она имеет какое-то определенное творческое лицо, если, по существу, отдельные спаянные съемочные коллективы в целом составляют также некий коллектив второго порядка, также творчески спаянный. Но таких фабрик у нас пока нет. Актерские и режиссерские силы распределены случайно, вне всякой связи со стилем их работы, с так называемым направлением в искусстве. Если это так, а мы стремимся произвести какую-то перегруппировку именно по признаку общности стиля или направления отдельных творческих работников, я думаю, мы должны иметь в виду возможность какого-то широкого обмена творческими работниками между отдельными фабриками.

Широкое оглашение либретто и основных установок отдельных картин, я думаю, должно проводиться в пределах не одной только фабрики, а нескольких для того, чтобы взаимный подбор режиссера и актера был поставлен в настоящие, наилучшие конкретные условия.

В прямой связи со всем сказанным стоит вопрос относительно так называемого амплуа актера, то есть относительно тех границ, которые в кинематографе в значительной мере превращаются в чисто физические, связанные с внешней выразительностью актера моменты. Возможность видоизменения внешности актера в кино ограничена в значительно большей степени, чем в театре.

Чем глубже трактован образ, чем органичнее и живее актер входит в его жизнь, тем больше должен он использовать детальность и реалистичность подачи этого образа в кино. Образ, который строит киноактер, гораздо ближе связывается с его личным характером, с его темпераментом, с его физическими данными, чем в театре.

В плане реалистической работы здесь почти безнадежно отняты возможности искусственного грима, при котором пропадает главным образом всякое видоизменение трехмерной формы при помощи двухмерного рисунка. Нарисовать, как в театре, выпуклость лица, в кинематографе нельзя, потому что колеблющийся контрастный свет в своем движении всегда обнаружит фальшивую неподвижность наложенной тени и превратит ее просто в пятно грязи. Несуществующую выпуклость лица в кинематографе нарисовать нельзя, ее нужно сделать трехмерной, а сделанная и наклеенная выпуклость, если она не превышает определенного, очень малого размера, перестанет быть живой, потому что выключается из тонкой живой игры мускулатуры человеческого лица.

Все это возможно в театре, потому что ровный свет рампы и софитов не дает теней, и зрителю, сидящему на большом расстоянии, не режет глаза грубая неподвижность нагримированного пятна.

Разнообразие ролей актера в кино растет главным образом за счет внутреннего рисунка, за счет различного поведения его в новых условиях, которые создаются новыми картинами. В кино один и тот же актер с неизменной внешностью и даже с неизменным характером может сыграть в очень многих картинах.

Мы знаем, как Чаплин, например, оставаясь в одном и том же гриме, сохраняя один и тот же характер, дал огромнейший собирательный образ, проходящий через целый ряд его картин.

Я думаю, что именно так нужно рассматривать вопрос об ограничении актерских возможностей в кино.

Здесь как будто бы выплывает вопрос о «звездах». Как создается и используется актерская «звезда» в буржуазном мире? Если какой-то актер в картине был принят публикой за свою наружность, за свою манеру игры, сводящуюся в большинстве случаев к формам трюка, производство делает все возможное к тому, чтобы тщательно сохранить в актере все понравившееся публике и приспособить к этим данным любым способом любой материал, лишь бы только этот материал был связным и занятным. По существу, к найденной в определенной форме «звезде» подставляется режиссером под диктовку предпринимателей различный фон. Таким мы видим, например, Адольфа Менжу [27], блестяще сыгравшего у Чаплина. В целом ряде других, уже глупейших картин он, механически сохраняя свою внешность и схему своего поведения, понемногу превратился во все более и более неинтересную пустую куклу.

Я думаю, что такой метод повторного показа любимого зрителем актера неприемлем для нас, да и вообще неприемлем для работы в искусстве.

Повторное появление актера на экране в новой картине должно делаться не потому, что нужно снова показать его в неизменном виде, а потому, что актер должен и может сделать новый шаг в том направле-

нии, по которому он пошел. Он должен, так сказать, развить дальше тот образ, над которым он начал работать, провести его через новый отрезок действительности.

Менжу демонстрировался постоянно повторяющимся и, в сущности, с постоянным признаком падения своего мастерства, потому что картина делалась вокруг него, а он в картину эту не входил.

Чаплин как будто бы тоже сохраняет один и тот же образ, но вместе с тем в каждой картине он нов и интересен, потому что он проходит через новые и новые разрезы действительности и создает, таким образом, ряд действительно органически цельных произведений искусства.

Картины с повторяющимся актером должны представлять из себя некий процесс развития, закономерный процесс, превращающий повторность актера в путь все большего и большего раскрытия играемого им образа.

ЛИЧНЫЙ ОПЫТ

В заключение я хочу сказать несколько слов об опыте моей личной актерской работы. Мне думается, что на этом опыте отразилась вся та неясность и путаность внутренних установок, которая до сих пор обусловливает почти полное отсутствие какой бы то ни было школы у киноактера. Мои первые роли были связаны с методикой работы Л. Кулешова. Единственным содержанием актерской игры там являлась внешняя выразительность, трактуемая лишь как механическая последовательность иногда выбранных актером, иногда продиктованных режиссером движений.

Монтажный образ актера на экране строился также путем чисто механической склейки кусков, связанных между собой только временно́й композицией схематизированных движений. Даже моменты крупного плана, которые, казалось бы, должны были требовать от актера большой внутренней работы, в среднем сводились к тому, чтобы заучить разложенные на элементы движения лица. Команда режиссера — выдвинуть вперед челюсть, расширить глаза, наклонить или поднять голову, была обычной в процессе съемки.

Как будто бы говорилось о том, что можно и нужно опереть эти движения на что-то внутреннее, но это «что-то» никак и никем не определялось.

Я помню, что иногда это «что-то» было просто радостью, что здо́рово и гладко проходит заученная схема. Иногда же испытывал какой-то в полной степени неопределенный подъем, который трудно было отделить от ощущения общего физического напряжения, связанного с сознанием важности совершаемого дела.

Так я работал в «Мистере Весте» и в «Луче смерти»[28]. Нужно сказать, что огромную роль в этой работе сыграло то, что Л. Кулешов при наличии своего большого педагогического таланта ввел меня целиком в работу и сценарную и монтажную, позволяя мне даже не только самому играть, но также и ставить отдельные куски другим актерам.

Полнота охвата всего процесса создания картины со всех его сторон приучила меня ощущать себя не только в работе перед аппаратом, но также и в ходе тех будущих изображений, которые появятся в результате монтажа.

Я думаю, что кулешовская школа, несмотря на всю механистичность его тогдашнего подхода к актеру, принесла все же огромную пользу всем членам его коллектива, и не даром из этого коллектива вышли такие прекрасные актеры, как В. Фогель и С. Комаров[29].

Я пробовал в тогдашней своей работе опереться на внутреннее состояние, находить какую-то связь внутри себя, которая бы позволила мне ощущать себя в момент игры в полном живом состоянии. Но возможности по-настоящему развивать это во время работы у Л. Кулешова я не имел. Лишь сразу перейдя к самостоятельной работе в Межрабпоме[30], я получил возможность иначе подойти к работе актера, правда, уже в процессе режиссерской работы. Но каждый раз в каждой картине я все же пробовал брать на себя хотя бы маленькую роль.

Мне кажется относительно удачным сыгранный мною кусок в «Матери», где я играл офицера, полицейскую крысу, пришедшего для обыска в квартиру Павла. Я помню, что в этой работе я еще, по старой привычке, опирался главным образом на внешний образ. Я начал с того, что обстриг свои волосы под бобрик, отпустил усы, нашел очки, которые, как мне казалось, особенно подчеркивали в контрасте с военной формой, придающей всегда известную бравость и мужественность носящему ее человеку, хилый, дрянной характер канцелярской полицейской крысы.

Я помню, что единственным внутренним состоянием, на которое я пробовал опереться в игре, было состояние кислого уныния и скуки, которые, мне казалось, должны были вызывать у зрителя особенно острое ощущение жесткого полицейского механизма, неумолимо уродующего всякий проблеск живой мысли и чувства.

Я помню, что вся работа над этой небольшой ролью была теснейшим образом связана с монтажной ее разработкой. Сонная, скучающая фигура околоточного, разработанная на общих и средних планах, сознательно была переведена на крупные и крупнейшие, когда у меня по роли должен был проявиться проблеск интереса ищейки к учуянному ею следу.

Моей единственной большой актерской работой была роль Феди в «Живом трупе»[31]. Здесь уже режиссировал не я. Задача была сложной и большой. Нужно было, в сущности, во весь рост поставить вопрос и о целостности и о целеустремленности образа, о месте его в картине и о

значении картины в целом. Нужно честно сказать, что ничего из этого сделано не было.

Работа в этой картине, в силу создавшихся условий, вообще шла главным образом под знаком необходимости отдыха от режиссерской работы. Я отдавал себя целиком в распоряжение режиссера, сознательно решив, что, играя Федю, я в каждом отдельном куске не буду выходить ни из своих внешних данных, ни из данных моего личного характера.

В сущности, вопрос о создании цельного образа я отдал в руки режиссера. Монтажного образа в целом я не мыслил. Было лишь только представление о монтажной трактовке отдельных кусков. Общим связующим моментом я оставил целиком самого себя; говоря попросту, я играл этого самого себя.

В каждом отдельном моменте игры я целым рядом индивидуальных, только ко мне применяемых приемов доводил себя до такого состояния, которое позволило бы мне в порядке моей личной искренности и цельности личного моего характера сделать какой-то ряд движений, совершить какой-то заданный сценарием и режиссером поступок.

Я вспоминаю сцену, где я стою с револьвером у печки и выглядываю оттуда, показывая полусумасшедшее лицо человека, находящегося на грани самоубийства. Я помню, что для этого куска я, спрятавшись от аппарата за печку, держа револьвер у сердца, повторял беспрерывно взятую из «Бесов» Ф. Достоевского фразу Кириллова: «В себя, в себя, в себя». И довел, наконец, себя почти до полуобморочного состояния, в котором и выглянул из-за угла.

Вспоминаю другую, характерную в этом смысле сцену.

В пустом вестибюле, перед тем как покинуть дом и оставить жену, я прощаюсь с ее сестрой. Я помню, что мне было очень легко вызвать в себе ощущение чрезвычайной бережности и нежности к той девушке, которая играла эту роль сестры. Она мне нравилась как человек и в жизни. Ощутить, что я должен уйти от нее навсегда, оставить ее одну в этом пустом доме, вызвать в себе желание как-то помочь ей, приласкать ее и вместе с тем нежно отвести ее от себя, было легко и просто, потому что это не только не расходилось, а просто совпадало со всеми реальными данными моего характера.

Вообще работа в «Живом трупе» была проведена как будто бы на больших и глубоких внутренних состояниях, при большой эмоциональной нагрузке, но вся эта работа никогда не давала мне ощущения, что я мог бы сыграть какую-либо иную роль, связанную с образом человека, не совпадающим полностью с моим личным, обычно в жизни проявляющимся характером. Мой опыт работы в «Живом трупе» никоим образом, конечно, не может служить примером для работы актера.

Внутреннее сцепление, внутренняя органика была построена не путем преодоления себя, а путем прямого выявления себя. В каждом данном

куске я был в самом буквальном смысле слова самим собою. Новое и непохожее на меня создавалось только в результате монтажа. То есть, образ Феди сделан только с помощью сценарных положений; он не создан творчески, как характер.

Я думаю, что основным и решающим качеством этой работы являлась та моя личная незаинтересованность в целом образе, которая заставила меня подойти к работе, как к путешествию по картине без всякой попытки подчинить себя образу целеустремленному, такому, который не только дает актеру удовлетворение от его технического выполнения, но также и разрешает какие-то идейные задачи, поставленные целым картины, и не только для зрителя, но также и для самого актера, мыслящего, живущего и развивающегося.

Думаю, что при теперешнем состоянии нашей теории и практики в области кино еще невозможно говорить о какой-либо системе работы актера и системе его воспитания. Эти системы должны нами создаваться, и первое, с чего мы должны начать, это создание необходимых условий для самой возможности организации такой системы.

Сейчас я должен ограничиться только простой передачей эмпирического опыта своей и чужой работы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подведем итоги и суммируем наши выводы.

1. Новая техническая база кинематографа (подвижные съемочный аппарат и микрофон) делает не только ненужной, но и бессмысленной для актера всю ту техническую работу, которая связана в театре с наличием большого расстояния, отделяющего сцену от неподвижного зрителя. Отпадают: специально-театральная постановка голоса, театрализованная дикция, театрализованный жест, рисованный грим.

2. В связи с этим видоизменяется театральное понятие «амплуа» актера. Разнообразие играемых им ролей в кино обусловливается, во-первых, разнообразием характеров при сохранении в основном одной и той же внешности (Штрогейм[32]) и, во-вторых, развитием одного и того же характера в разнообразной обстановке (Чаплин).

3. Теряя возможность создавать «типичное» при помощи театральных приемов: схематизированного грима, обобщенного жеста, подчеркнутой выразительности голоса и т. д., киноактер приобретает немыслимые для театра возможности тончайшей реалистической трактовки образа, в своей игре максимально приближаясь к естественному поведению живого человека в каждой данной обстановке.

«Тип» в кино создается в значительной мере за счет общего действия, за счет богатого разворота поведения человека в разнообразных

обстоятельствах (сравните развитие «типа» в романе и драме; кинематограф в данном случае ближе к литературе, чем к театру).

4. Из культуры работы театрального актера целиком переносится в кино все, что связано с процессом создания целостного образа и «освоения» его актером, все, что предшествует отысканию «сценических», «театрализованных» форм игры. (Конечно, на практике резкого раздела этих двух периодов не существует. Ощущение «сценической» формы у театрального актера есть всегда, но все же некоторое разграничение произвести можно.) Вот почему школа К. С. Станиславского, делающая (вернее, делавшая) особый акцент на первоначальном процессе глубокого «освоения» образа актером даже в ущерб «театральности» его трактовки, ближе всего стоит к киноактеру. Интимность игры актера школы К. С. Станиславского, приводившая иногда спектакли к чрезмерной перегрузке мало заметными деталями и лишавшая эту игру блеска «театральности», в кинематографе может получить необходимое и замечательное развитие.

5. Все те средства, которые культура театра создала для того, чтобы помочь актеру целостно «освоить» образ, данный в пьесе разорванными кусками, должны быть перенесены в практику кинематографа. В первую очередь репетиционная работа, развиваемая прежде всего по линии создания для актера всех возможных условий для длительного, непрерывного существования в образе (репетиционный сценарий).

6. Монтажная трактовка игры актера (композиция на экране отдельно снятых кусков игры) вовсе не является режиссерским «трюком», подменяющим игру актера. Она является новым, мощным, кинематографу свойственным приемом подачи этой игры. Овладение ею для киноактера так же важно, как важно для актера сцены овладение техникой «театральной», «сценичной» подачи своей игры.

7. Отсюда следует, что необходимая культура киноактера только тогда достигнет нужной высоты, когда в нее будет включено глубокое знание искусства монтажа и отдельных его приемов. Область эта до сих пор неправильно относилась только к работе режиссера.

8. Рост киноактера не может быть оторван от практики работы над картиной, поэтому актер должен быть связан с нею, начиная с отделки сценария в процессе репетиций, и не отрываться от нее в период монтажа.

9. Работая в звуковом кино, культурный актер должен стремиться отыскать приемы игры и монтажа ее, которые развивали бы мощно впечатляющие формы, найденные в свое время немым кино. Он не должен поддаваться реакционной силе, толкающей его вместе с режиссерами-приспособленцами к механическому использованию чуждых кинематографу театральных приемов.

1934 г.

РЕАЛИЗМ, НАТУРАЛИЗМ И «СИСТЕМА» СТАНИСЛАВСКОГО

Два человека, работавшие в различных, хотя и близких, областях искусства, всегда остаются для меня соединенным в единый образ. Это — Лев Толстой и К. Станиславский.

Оба великих художника были великими реалистами. Огромное внимание к окружающей действительности, тщательнейшее присматривание к каждому ее явлению вплоть до разбора мельчайших его деталей и одновременно гениальная способность ни на секунду не упускать главного «сквозного», что делает это явление живым и развивающимся, того, что органически связывает воедино любую деталь с общим ходом целого, в равной мере характерны и для Толстого и для Станиславского.

Когда я в десятый, в двадцатый раз встречаюсь с романом Толстого, я не могу сказать, что я его «перечитываю». Я вхожу в книгу, как вхожу в дом, в город, в местность, где уже когда-то бывал, но еще не успел за короткое время все осмотреть и со всеми познакомиться, где все живет своей самостоятельной жизнью со всей сложностью и неисчисленным количеством подробностей. Я брожу по роману, изредка останавливаясь, чтобы еще раз подольше посмотреть с горы на широкий пейзаж, чтобы еще раз поговорить со знакомыми любимыми людьми, и иногда, свернув с обычной дороги, я вижу то, чего раньше не замечал, подслушиваю и понимаю то, чего раньше не умел различить.

Я выхожу из романа счастливый и обогащенный, полный собственных мыслей, ощущений и желаний, не взятых у кого-то в готовом виде, но рожденных во мне самом в результате глубокого общения с великолепно цветущей жизнью.

Воспоминания о прочитанной книге Толстого делаются совершенно подобными воспоминаниям о своем прошлом, где каждая деталь, каждая мелочь, всплывающая как будто бы одиноко, всегда, однако, только по-

тому и возникает перед тобой, что за ней встает большой и значительный кусок жизни. Такова огромная сила реализма в искусстве.

Когда знакомишься со всем объемом работы Константина Сергеевича Станиславского, со всей его упорной глубоко принципиальной борьбой за реализм в искусстве театра, испытываешь как художник то же чувство волнения от близости единственно верного и точно указываемого пути в искусстве, как и при чтении романов и повестей Толстого.

Вместе с тем Станиславский с его режиссерской и актерской работой, с его педагогической «системой» воспитания актера до самого последнего времени далеко не являлся общепризнанным авторитетом в среде «специалистов» от искусства. Сколько обвинений в смертном грехе «натурализма» сыпалось на голову Станиславского со стороны эстетизированных скептиков! Сколько ругательств, вроде знаменитого «психоложества», направлялось на его систему работы над ролью!

Эта своеобразная полемика не вполне иссякла. Поэтому стоит несколько остановиться на ее аргументации.

Термин «натурализм», имея, в сущности, очень определенное содержание, употребляется многими в особом (я сказал бы в «защитном») значении.

«Не заходите слишком далеко в своем приближении к реальной действительности,— говорят эти люди,— вы впадаете в натурализм! Ах! ваше изображение слишком похоже на реальность — это натурализм! Смешно и ненужно для искусства заниматься воспроизведением бесконечного количества подробностей — это натурализм!» Так восклицают эти охранители чистоты искусства, не понимая по существу и по непониманию своему уничтожая главный смысл мастерства в искусстве.

Именно величайшие мастера в искусстве могли почти неограниченно приближаться в своем творчестве к действительности. Леонардо да Винчи выписывал мельчайшие артерии на глазном яблоке человека... На статуях Микельанджело можно изучать анатомию мышц без боязни разойтись с живой природой. По романам Льва Толстого можно исследовать эпоху не хуже, чем по документам. И вместе с тем — ни одного из трех гениев нельзя назвать натуралистом.

Люди, превращающие «натурализм» в защитный термин, попросту пытаются оправдать дилетантское стремление щегольнуть наброском, эскизом, «талантливым намеком». Они оперируют понятием «чувства меры» не как философским понятием правильного отражения действительных соотношений, но как неким требованием «умеренности», запрещающим заходить слишком далеко. Конечно, подлинная суть всех этих псевдопринципиальных фраз заключается просто в сознании собственной беспомощности, недостаточного мастерства, которое сразу дает себя знать, когда от общего очерка, от эскиза, от наброска начинаешь все больше углубляться в существо работы, которая становится все сложнее

и сложнее, требует все большего упорства, все большего знания и умения для того, чтобы мелкие и мельчайшие детали не оторвать от целого.

Грех «натурализма» заключается вовсе не в том, что он тщательно и точно воспроизводит какую-нибудь сторону действительного явления, и не в том, что он углубляется в мельчайшие его детали, а только в том, что он изображает это явление в целом неверно. Мы хорошо знаем, что всякое явление действительного мира обладает прежде всего содержанием, то есть тем, что делает его, во-первых, движущимся и развивающимся, а, во-вторых, связанным со всем миром окружающих его явлений (самая этимология слова «явление» указывает на это содержание). Вот в изображении этого-то содержания и врет натуралист. Когда художник работает над портретом, или литератор над образом, или актер над ролью, будь он натуралистом, реалистом или самым злостным формалистом, он всегда неизбежно будет исходить из одной и той же объективно существующей действительности. Весь вопрос только в том, как эти художники будут в ней разбираться.

В совершенно законном стремлении подойти в своем изображении возможно ближе к действительности художник-реалист может в зависимости от степени своего мастерства как угодно глубоко уходить в проработку мельчайших деталей; но всегда его изображение будет подчинено, если можно так выразиться, «познавательной перспективе» — самое важное, самое характерное неизменно будет впереди, менее характерное или более случайное будет отдаляться. Эта «познавательная перспектива», дающая художественному образу истинную пластику, принадлежит реалистическому искусству.

Более того, нужно еще раз повторить, что художник-реалист в своем изображении действительности не только расположит внешние признаки, означающие внутреннюю сущность явления, в «познавательной перспективе», но он так же тщательно будет стремиться к тому, чтобы воспроизвести живую, органическую, *непрерывную связь* всех этих признаков между собой. Он постарается сообщить своему произведению то внутреннее *непрерывное движение*, *развитие* одного из другого, взаимную обусловленность одного другим, которые прежде всего свойственны всякому реальному явлению. Гоголь в «Портрете» чудесно выразил характер восприятия зрителем картины гениального живописца: «...властительней всего видна была сила созданья, уже заключенная в душе самого художника. Последний предмет в картине был им проникнут; во всем постигнут закон и внутренняя сила. Везде уловлена была эта плывучая округлость линий, заключенная в природе, которую видит только один глаз художника-создателя и которая выходит углами у кописта» *.

* Н. В. *Гоголь*, Собр. соч., т. 3, Гослитиздат, М., 1952, стр. 103.

Огромная сила мастерства Леонардо да Винчи в том именно и заключается, что глаз зрителя, схватив вначале самые общие контуры фигур, связанных в гармоничное единство, и постепенно углубляясь во все мелкие подробности картины, ни разу не ощущает провала, остановки, скачка в сторону, нарушающих непрерывность восприятия художественного произведения. Широкие движения кисти, создавшей складки одежды «Джоконды», как бы рождают мощную музыкальную волну, естественно затихающую в едва слышном «пианиссимо», в тончайших колебаниях той же кисти, выписывающей кончики полуопущенных ресниц.

Реализм — прежде всего в глубочайшем познании движения в живой действительности и в точнейшем изображении его в произведении искусства.

Натурализм тоже как будто стремится к точному изображению действительности. Но, лишенный основного стремления, определяющего истинного художника, лишенный стремления к познанию действительности в ее движении и развитии, натуралист не в состоянии верно ее изображать. Натуралист тоже выбирает подробности, но он исходит только из того впечатления, какое эти подробности производят «сами по себе».

Когда на сцене или на экране умирает человек, то, казалось бы, самым важным в этом явлении должно быть то характерное, что обусловлено местом этого человека в общем течении событий, то, что связано с его характером, с его судьбой и с судьбой людей, его окружающих. Другой точки зрения держится натуралист. Кровь, хлещущая из горла, предсмертные хрипы и конвульсии увлекают его прежде всего потому, что они «сами по себе», безотносительно к содержанию данного явления, сильно воздействуют на зрителя. Натуралист всегда стремится к сильно впечатляющим сторонам явления, но стороны эти не связаны и не подчинены ничему, кроме желания беспрерывно воздействовать на зрителя или читателя, и потому в конце концов набор их становится бессмысленным.

Зритель проходит через ужас, испуг, смех, слезы, но ничего, кроме воспоминания о ряде механически сцепленных между собой потрясений, он от такого «произведения искусства» не уносит.

Ведь в конце концов с кровью и конвульсиями умирает и подстреленный тигр и раненный во время побега враг, диверсант. Там, где начинается механическое перечисление внешних признаков, взятых не для раскрытия единого движения развития образа или пьесы, где начинается изображение «вообще» волнующих или любопытных сторон явления, там и начинается чистокровный натурализм *. Это изображение, особенно

* В своей посмертной книге «Работа актера над собой» К. С. Станиславский это «вообще» считает главным врагом искусства. (*Примечание В. Пудовкина.*)

если оно сделано с тщательностью и силой, немедленно становится ненужным, путающим, уводящим зрителя в сторону, бессмысленным, оторванным от действительности коллекционированием сильно действующих «аттракционов».

Натуралист отличается от реалиста тем же, чем отличается зевака от наблюдателя. Натуралист тщательнейше корпит над точным копированием отдельных деталей, но они остаются у него безжизненными, не связанными ни между собой, ни с произведением в целом. «Ах,— говорит зритель о таком произведении,— как замечательно нарисована сбруя у лошади,— совершенно, как настоящая!» Но ведь эту сбрую, ни с чем не связанную, ничего не вызывающую, кроме удивления перед тщательностью ее отделки, зритель может посмотреть с неменьшим успехом и в окне магазина.

Реализм дает полное и потому верное отражение действительности, кладя в основу изображения каждого явления его движение, его развитие, его внутренние противоречия, его непрерывную связь как с каждой деталью, так и со всем миром окружающих явлений. Реалист — всегда по природе своей диалектик, сознательный или стихийный. Натуралист же дает неполную, однобокую, разорванную и потому неверную «копию» действительности, не умея или не желая познавать ее в движении. Натуралист — всегда по природе своей механист.

Эмиль Золя, в значительной степени подверженный греху натурализма, получил блестящую отповедь от Толстого. «Непонимание жизни и интересов рабочего народа и представление людей из него в виде полуживотных, движимых только чувственностью, злобой и корыстью, составляет один из главных и очень важных недостатков большинства новейших французских авторов... Если существует Франция такая, какою мы ее знаем, с ее истинно великими людьми... и теми великими вкладами, которые сделали эти великие люди в науку, искусство, гражданственность и нравственное совершенствование человечества, то и тот рабочий народ, который держал и держит на своих плечах эту Францию с ее великими людьми, состоит не из животных, а из людей с великими душевными качествами, и потому я не верю тому, что мне пишут в романах, как «Земля»... так же как не поверил бы тому, что бы мне ни рассказывали про существование прекрасного дома, стоящего без фундамента; писатель, описывающий народ только так... делает большую ошибку в художественном отношении, потому что описывает предмет только с одной, самой неинтересной, физической стороны и совершенно упускает из виду другую, самую важную, духовную сторону, составляющую сущность предмета».

Вот в таком-то «натурализме», пытающемся построить «дом без фундамента», было бы более чем глупо обвинять Станиславского. Во-первых, Станиславский свою систему режиссерской работы и воспитания актера

построил на принципе подчинения всех частностей до самой мельчайшей детали спектакля или поведения актера найденному и установленному прежде всего единому «сквозному» ходу развития. Во-вторых, Станиславский с первых же шагов в театральной работе непримиримо и глубоко принципиально боролся со всем, что подходило под его определение «штампа». Это слово понималось Станиславским чрезвычайно широко. Словом «штамп» клеймил он не только заезженные приемы актеров-ремесленников, бьющих себя в грудь в трагедиях и прикладывающих руку к сердцу, объясняясь в любви. Станиславский называл «штампом» всякий момент игры актера, который пришел случайно, «со стороны», вне органической связи с самим актером, непосредственно «живущим» в образе. Он называл «штампом» все заимствованное и выдуманное актером как отдельный трюк, оторванный от живого развития его поведения в роли. Такой момент в игре актера Станиславский встречал знаменитым своим режиссерским «Не верю!».

Более того, каждый момент, уже найденный в игре актера, если он оторвался от непрерывной жизни в роли, заучивался, затверживался им отдельно, мог оторваться от живого развития образа, омертветь, превратиться в «штамп». Вспомните хотя бы, с какой горечью Станиславский описывает, как созданный и много раз сыгранный им образ доктора Штокмана после большого перерыва потерял свою основу — «жизнь в роли», как бы выветрился и превратился в сухой скелет внешней схемы, в «штамп» [1].

Отрицание «штампа» означало для Станиславского невозможность превращения непрерывно развивающейся «жизни в роли» в мертвую комбинацию эффектных актерских трюков. Оно означало принципиальный отказ великого мастера театра заменять в игре актера близость к действительной жизни любой механической схемой, хотя бы и очень занятной и внешне блестящей. Отсюда следует, что Станиславский всей своей теоретической и практической работой боролся за реализм, против натурализма.

Основным и решающим положением «системы» Станиславского в театральной работе, суммарно говоря, является, во-первых, необходимость вскрытия и установления в пьесе основного смыслового хода ее развития и установления направления этого развития, цели, к которой оно стремится; во-вторых, необходимость вскрытия и установления линий развития каждого отдельного образа, выведенного в пьесе, взаимная связь и взаимное подчинение этих линий и, наконец, общее подчинение линий развития отдельных образов «сквозному действию» пьесы в целом. Такой истинно реалистической и глубоко диалектической является основная установка «системы». Замечательной ее особенностью является также то, что она не остается только теорией, но претворена Станислав-

ским в точное, проверенное на длительном и многообразном опыте, практическое руководство.

Принципиальные положения «системы» действительны и важны для любого искусства, практические формы их осуществления, найденные Станиславским, особо важны именно для нас, работников кинематографии. Каждый режиссер и актер кино прекрасно знает, что в силу своеобразных и очень сложных технических условий съемки игра актеров перед съемочным аппаратом всегда разбивается на мелкие и мельчайшие кусочки. При этом куски эти расположены во времени так, что иной раз даже приблизительную их последовательность, позволяющую актеру играть, следуя естественному развитию поведения живого человека, соблюдать невозможно. Сегодня снимается конец пьесы, завтра — ее начало, через месяц — середина. Даже внутри одной сцены могут быть многочисленные разрывы и перестановки.

Предположим, что снимается такая сцена: герой отправляется в опасное путешествие, прощается перед отъездом с семьей и друзьями. Прощание происходит в одной из комнат его квартиры. На несколько минут герой уходит в другую комнату, чтобы проститься с больной матерью, лежащей в постели, затем снова возвращается и после прощальных коротких приветствий выходит на улицу. Несколько слов, крикнутых вышедшей на балкон жене,— и героя увозит автомобиль.

Актер, играющий героя, эту сцену, могущую реально продолжаться 15—20 минут, легче всего может сыграть, как говорят, «на одном дыхании», то есть при непрерывном пребывании его в условиях естественно развивающейся сцены с начала до конца. В театре, конечно, это так и происходит. В кино — иначе. Очень возможно, что последние слова, крикнутые героем вышедшей на балкон жене, пришлось бы снимать в первую очередь, потому что они требуют особых условий съемки на «натуре», то есть на настоящей улице, где стоит автомобиль. Очень возможно, что только через большой промежуток времени, когда вся съемочная работа по окончании «натуры» перейдет к съемкам в ателье, будет снят сначала кусочек прощания героя с больной матерью только потому, что декорацию комнаты матери выгоднее поставить в первую очередь. И, наконец, еще через некоторый промежуток — в новой декорации большой комнаты — будут сниматься два куска прощания героя с друзьями, разделенные его уходом в другую комнату.

Вся работа киноактера наполнена такими разрывами и перестановками. Какой же ясностью и прочностью должна обладать найденная актером внутренняя линия образа, его поведения, чтобы не искривиться, не сломаться, не потеряться во всех этих сложных и запутанных внешних условиях! Как же глубоко должны быть погружены корни, питающие создаваемый актером образ, чтобы он не забыл своего внутреннего состояния в сцене, начатой месяц назад и продолженной сегодня! С какой

отчетливостью надо воспроизводить внутреннее состояние актера в двух отдельно снимаемых моментах, чтобы два куска механически склеиваемой пленки слить в единое непрерывное, естественно развивающееся живое поведение живого человека!

Именно для этих жестких условий работы, условий, гораздо более жестких, чем в театре, практическая часть «системы» Станиславского незаменима и драгоценна. Любую вещь можно разбить и снова восстановить, если известен план и принцип, по которому вещь эта создавалась. Любое явление можно расчленить и снова возвратить к жизни, если понятно, по какому закону и по какому плану оно развивалось. «Система» Станиславского в первую очередь воспитывает в актере умение в каждый момент работы над ролью сосредоточить свое внимание и силы на внутренней линии ее развития, на том, что Константин Сергеевич называл «переживанием». Она учит и помогает актеру запомнить особой внутренней «полной» памятью то, что заставило его делать определенные поступки, а не те внешние особенности этих поступков, которые могут быть записаны и на бумаге.

В сущности, «система» Станиславского учит запоминать игру в роли так, как мы запоминаем свои личные поступки, совершенные в реальной жизни, в которой мы часто не можем точно вспомнить слова, сказанные под влиянием чувства, но самое чувство помним очень хорошо и долго.

Здесь актер в кино обладает преимуществами по сравнению с актером в театре. Все, что в игре театрального актера обусловлено техническими особенностями сцены, направлено в основном к преодолению расстояния, отделяющего актера на сцене от зрителя: театрализованная речь (дикция), театрализованный жест, театрализованная мимика лица, условный грим и прочее, и прочее.

В кино все это не нужно и даже вредно. Для актера кино не существует портала сцены, к которому должна быть обращена «лицом» его игра,— аппарат может следить за его игрой с любой удобной для него точки. Комната для актера кино всегда имеет четыре стены, он может и должен думать только о партнере. Для голоса актера кино не существует иного расстояния, кроме реального расстояния до партнера. Записывающий речь микрофон может быть помещен как угодно близко. То же можно сказать о жесте и о мимике лица: малейшее движение, вплоть до легкого вздрагивания ресниц, может быть зафиксировано аппаратом, а следовательно, и увидено зрителем. Внешняя выразительность актера кино не должна переходить порога выразительности человека в реальной обстановке. Все эти особенности работы актера в кино ни в какой степени не противоречат принципиальной стороне методики Станиславского — они отличаются только от некоторых сторон практического применения методов Станиславского на театральной сцене.

Интересно вспомнить, что сам К. С. Станиславский еще в начале своей деятельности сталкивался с известным противоречием между своими стремлениями и их осуществлением на сцене. Когда Первая студия МХАТ сдавала свой первый спектакль, Станиславский был взволнован неподдельной атмосферой искренности, тончайшей правдивости и необычайной близости к действительной жизни. Она частично создавалась, очевидно, за счет реальной близости актеров, игравших в маленькой комнате на крошечной сцене без рампы. Однако вся прелесть спектакля исчезла, едва он был перенесен на большую сцену настоящего театра [2].

Теперь мы можем сказать, что там, где кончилась возможность театра (в смысле сохранения прелести тончайших оттенков реальной жизни), там начались возможности кинематографии. Крупный план и микрофон уничтожили зияющий провал зрительного зала и превратили зал кино со всеми его сотнями и тысячами зрителей в интимную комнату, где видно легчайшее движение и слышен самый тихий шепот.

Из сказанного ясно, что первое положение «системы» Станиславского, направляющее режиссера и актеров к созданию реалистического единства спектакля, целиком может и должно быть применено в практике киноработы.

Станиславский придавал огромное значение воспитанию актера, то есть работе актера не только над ролью, которую он готовит, но и над его отношением к этой работе.

Будучи сам прекрасным актером, Станиславский, как никто другой, хорошо учитывал две важнейшие трудности во всякой актерской работе. Первая трудность состоит в том, что между «пониманием» актерской задачи, в котором может участвовать только разум, и конкретным воплощением ее в живое «поведение» на сцене, в котором участвует человек целиком со всеми своими чувствами и эмоциями, лежит глубокая, часто трудно переходимая пропасть. Вторая трудность — в том, что какой бы образ ни создавал актер, как далеко ни отстоял бы характер этого образа от подлинного характера самого актера, все же актер, играя, должен оставаться самим собой — поступать, двигаться, чувствовать, жить на сцене «переживая», а не внешне «изображая» жизнь. К упорной, непримиримой борьбе с этими трудностями и направлена «система» Станиславского в воспитательной ее части. Содержание этой борьбы в основном можно определить как стремление воспитать в актере чувство «правды в искусстве» и максимальное приближение этой «правды искусства» к «правде жизни».

Здесь очень резко сказывается острое отрицание К. С. Станиславским всех и всяческих формалистических тенденций в искусстве. Ведь сущность любого формалистического течения заключается именно в выдумывании «правды искусства», возможно, более далекой от «правды

жизни». Формалист делает все, чтобы оторвать искусство от конкретной действительности и освободить поле для глубоко субъективных блужданий, ничем не ограниченных, кроме псевдозаконов, самим же автором выдуманных.

У Ленина встречаем блестящую формулировку, целиком определяющую суть идеализма: «Диалектика как *живое*, многостороннее (при вечно увеличивающемся числе сторон) познание с бездной оттенков всякого подхода, приближения к действительности (с философской системой, растущей в целое из каждого оттенка) — вот неизмеримо-богатое содержание по сравнению с «метафизическим» материализмом, основная *беда* коего есть неумение применить диалектики к Bildertheorie *, к процессу и развитию познания.

Философский идеализм есть *только* чепуха с точки зрения материализма грубого, простого, метафизичного. Наоборот, с точки зрения *диалектического* материализма философский идеализм есть *одностороннее*, преувеличенное überschwengliches ** (Dietzgen) развитие (раздувание, распухание) одной из черточек, сторон, граней познания в абсолют, *оторванный* от материи, от природы, обожествленный. Идеализм есть поповщина. Верно. Но идеализм философский есть *(«вернее» и «кроме того») дорога* к поповщине *через один из оттенков* бесконечно сложного *познания* (диалектического) человека.

Познание человека не есть (resp. не идет по) прямая линия, а кривая линия, бесконечно приближающаяся к ряду кругов, к спирали. Любой отрывок, обломок, кусочек этой кривой линии может быть превращен (односторонне превращен) в самостоятельную, целую, прямую линию, которая (если за деревьями не видеть леса) ведет тогда в болото, в поповщину (где ее *закрепляет* классовый интерес господствующих классов). Прямолинейность и односторонность, деревянность и окостенелость, субъективизм и субъективная слепота — voilá *** гносеологические корни идеализма» ****.

Формалист по природе своей прежде всего идеалист. Он создает религии «кубизма» или другого «изма», в которых ищет не отражения подлинной жизни, а кубистского или иного бога, якобы жизнь создающего. Большей частью этим богом оказывается сам художник, замкнутый в свой выдуманный, хилый и бедный мирок.

Свою систему воспитания актера Станиславский сводит в основном к отрицанию формалистических тенденций в работе актера, к тому, чтобы направлять актера на постоянную проверку себя и своей игры живым ощущением правды (конечно, правды живой действительности, а не вы-

---

* — теория отражения.

** — чрезмерное, беспредельное.

*** — вот.

**** В. И. Ленин, Соч., т. XIII, стр. 303—304.

думанной поповской правды). Станиславский стремится воспитать в актере безошибочное чутье реальной жизни, со всей ее сложной и вместе с тем отчетливой устремленностью к конкретной цели, с ее непрерывностью, с ее закономерностью, ведущей человека от потребности к желанию, от желания к чувству, к мысли, к действию, к поступку. Для К. С. Станиславского мало объективированной оценки актером своей игры, только рассудочным путем отмечающей необходимость или выразительность тех или иных движений или интонаций. Станиславский требует от актера и глубокой внутренней субъективированной оценки, в которой должен участвовать весь человек со всеми своими чувствами, мыслями и ощущениями. Станиславский требует воспитания того полноценного, всецело жизненного критерия, по которому актер смог бы узнать, остается ли он постоянно связанным с жизнью, живет ли он на сцене так же непрерывно и реально, как живет и развивается реальная действительность. Этот живой критерий Станиславский называет «самочувствием» актера на сцене. Воспитание правильного самочувствия является одновременно и воспитанием жесткой самокритики.

Вспомним, как Станиславский в своей книге рассказывает о своих ошибках, когда он принимал свое общее возбуждение и риторический подъем за хорошее самочувствие, но потом убеждался, что зритель оставался нетронутым и холодным. Правильное самочувствие ощущается не только субъективно — оно проверяется и объективно на зрителе. Оно соединяет яркость и выразительность передачи образа с искренностью, отсутствием фальши, с уходом от формалистических вывертов.

В кино, как нигде, нужно именно такое воспитание актера. Если в театре сцена, отдаленная от зрителя, еще позволяет актеру условную, схематическую мимику, позволяет ему, оставаясь холодным, впечатлять зрителя рассчитанными, эффектными жестами, то крупный план экрана, где малейшая фальшь в выражении глаз или рта ясно видны, заставляет актера и режиссера искать наибольшей искренности, простоты и жизненной правдивости игры. В кино «художественная правда» в игре актера по своей природе и по форме необычайно близка к правде реальной жизни.

Хочу остановиться еще на одном разделе «системы», над которым преимущественно работал Станиславский в последние годы своей жизни.

Раздел этот имеет особо важное значение для перехода той пропасти между пониманием актерской задачи и ее конкретным выполнением, о которой говорилось выше. Я говорю об области физического движения, объединяющей в себе все, чем человек выражает себя внешне, исключая слово, то есть о мимике лица, жестах, привычных, постоянных движениях, походке, манере вставать, садиться и т. д. До сих пор большинство работников театра считали физическое движение, в особенности

мимику лица и жест, чем-то в большей или меньшей степени сопровождающим слово, усиливающим, иллюстрирующим, раскрывающим и т. п.

На этой основе, первичной и исходной, строится обычно работа актера над словом, над выразительной речью. Основа выразительной речи — интонации — искалась главным образом исходя из отвлеченного смысла фразы. Физическое же движение искалось из содержания, уже переданного в словах. Такая точка зрения на физическое движение представляется мне неверной.

Первой ступенью в пути от внутреннего состояния к его внешнему выражению является физическое движение. Жест предшествует слову — это заметил еще Дельсарт [3]. Попробуйте сначала сказать «Ступайте вон!» и затем укажите на дверь — всегда выйдет фальшиво. Один актер создал убедительный образ ненормального, умалишенного человека на том, что постоянно запаздывал с жестом. В истории развития форм общения человека с человеком выразительное движение предшествовало появлению речи, можно сказать, что жест рождает интонацию, а не наоборот.

Еще в начале своей педагогической деятельности Станиславский, основываясь главным образом на своем личном опыте и на наблюдении игры крупных актеров, придавал огромное значение тому, что он называл «мускульной свободой»; он имел в виду отсутствие той спазматической связанности, которая делает тело актера жестким, трудно подчиняющимся внутренним посылам и потому невыразительным. Уже тогда Станиславский как бы предчувствовал величайшую важность движения тела для всей работы актера. Движение тела наиболее непосредственно выражает внутреннее состояние человека. Как часто мы встречаемся в жизни с тем, что человек, желая скрыть свое внутреннее состояние, говорит лживые слова, но выдает себя выражением глаз, дрожанием руки, случайным жестом.

Станиславский почувствовал, что жесткое, связанное тело становится как бы глухой стеной между чувством и речью. В этой стене угасает посыл, идущий изнутри, и речь становится холодной, мертвой, интонации — грубыми и случайными. Найти верную интонацию слова, даже если найдено верное чувство, при отсутствии верного жеста так же трудно, как точно подогнать вращение одного колеса к другому, вертя каждое из них совершенно самостоятельно. Перекиньте между колесами приводной ремень — и они завертятся без особых усилий, точно отвечая друг другу. Именно таким приводным ремнем, связывающим чувство и выразительную речь, является движение.

Станиславский очень четко формулировал свое отношение к телодвижению, утверждая, что, пока актер не сможет проиграть любого куска своей роли пантомимически, не произнося ни одного слова, вся его дальнейшая работа не будет стоить ничего, а главное, правда в его игре не будет найдена.

К области выразительных телодвижений относятся не только движения, передающие отдельные чувства и состояния человека, но также и форма привычных движений, связанных с его возрастом, темпераментом, с родом труда. Такое сложное и постоянное движение, как походка, непосредственно связано с характером человека и со всей его жизнью, определившей этот характер.

Недавно в метро я увидел пожилого седобородого человека в очках. Плечи его были слегка сгорблены, но голова, как бы не желая подчиняться силе, сгибающей плечи, держалась прямо, пожалуй даже с некоторой заносчивостью. Что-то в его внешности показалось мне чрезвычайно характерным, и я подумал: вероятно, род труда заставил его постоянно сгибаться; может быть, ему приходится много читать или писать, сгибаясь над столом, но вместе с тем что-то заставляет его привычно подчеркивать внешне достойную позу,— возможно, чтение лекций перед большой аудиторией. Воображение сделало вывод: вероятно, этот человек — профессор истории или лингвистики. Я набрался смелости, заговорил со стариком и убедился в своих детективных способностях: он оказался востоковедом, постоянно читающим лекции.

Когда актер начинает подходить к «освоению» намеченного им образа, когда он пробует превращать поступки и слова пьесы в собственные поступки и слова, он обычно начинает прежде всего с физических движений. Может быть, походка и манера держаться, грим и костюм могут являться первыми находками, которые позволят актеру начать «жить» в роли. Нельзя, конечно, как общеобязательное правило всегда начинать работу над ролью с грима и костюма. Работа актера, как и всякая творческая работа, идет комплексно; последующее часто бессознательно находится лишь после прояснения предыдущего. Мне кажется, что работу следует строить так, чтобы первые поиски правды шли в области физического движения, и, лишь укрепившись в нем, можно идти к слову в его интонации, в живой естественной речи. Это особенно важно для актеров кино, где выразительное телодвижение важно не только как единственно правильный путь к выразительной интонации речи, но также и само по себе. Выразительное физическое движение в кино, увеличенное и подчеркнутое экраном, играет сравнительно с театром огромную роль в создании актерского образа.

Нельзя забывать, что в свое время кино было немым и вместе с тем давало изумительные по глубине, тонкости и внутреннему богатству моменты актерской игры, доходившие до зрителя во всей своей сложности. И теперь, когда звучащее слово заменило надпись, сила воздействия экрана остается неразрывно связанной с особой яркостью зрительных образов.

Кусок из романа Льва Толстого — «Анна шла, опустив голову и играя кистями башлыка. Лицо ее блестело ярким блеском; но блеск этот

был невеселый,— он напоминал страшный блеск пожара среди темной ночи. Увидев мужа, Анна подняла голову и, как будто просыпаясь, улыбнулась.

— Ты не в постели?

Вот чудо,— сказала она...» — лежит ближе к киносценарию, чем монолог Отелло или Хлестакова.

Кинотеатр связан с зрительно воспринимаемым выразительным телодвижением в гораздо большей степени, чем актер сцены. В кино, в сущности, мы только начинаем серьезную работу с актером как в области углубленной подготовки к съемке, так и в области воспитания актерской молодежи.

Ведущий и основной стиль нашего советского искусства — социалистический реализм. Лучшим оружием борьбы с чуждыми формалистическими и натуралистическими тенденциями в искусстве является живая практика реализма. Этой живой практикой как раз и является «система» Станиславского. Станиславский указывает нам путь воспитания в актере неутомимого стремления подойти со своей художественной правдой как можно ближе к правде жизни. Он учит бояться не этого приближения, а отрыва от жизни, от ее движения, от законов ее развития.

В киноискусстве, глубоко реалистическом по своей природе, «система» Станиславского должна стать руководящей в режиссерской и актерской работе.

1939 г.

РАБОТА АКТЕРА В КИНО И «СИСТЕМА» СТАНИСЛАВСКОГО

Развитие нашей кинематографии на протяжении всей своей истории было связано с великими традициями русской литературы, живописи и театра, определившими русское искусство как искусство передовое, живущее прежде всего интересами и будущим своего родного народа. Даже в самом начальном периоде, когда все мы только еще учились технике нового искусства и подчас заимствовали отдельные приемы в зарубежной кинематографии, развитие нашего киноискусства никак не определялось этими заимствованиями.

Некоторые ранние картины советских режиссеров, носившие формалистический характер, приводили отдельных критиков к неверным заключениям о влиянии зарубежной кинематографии на наше киноискусство в целом, но эти ранние работы оказались в результате чисто наносным явлением, не имевшим существенного значения для развития советского киноискусства.

Истинной движущей силой в искусстве советского кинематографа были именно те глубоко реалистические, тесно связанные с народной жизнью традиции русского искусства и в первую очередь русской литературы, которые неотделимы от великих имен Пушкина, Белинского, Тургенева, Толстого, Чехова и Горького.

Следует вспомнить, что даже в мрачные времена царизма, когда условия капитализма во всем мире делали кинематограф второсортным зрелищем, именно у нас в России появились такие картины, как «Пиковая дама» Протазанова, и были сделаны попытки инсценировать «Войну и мир» и «Анну Каренину»[1].

Величие и место в искусстве настоящего художника всегда определяются его способностью к вйдению будущего. Говоря в «Памятнике» о будущем своих творений, Пушкин, в сущности, предсказывает будущее своего народа.

Любовь к народу и вйдение его будущего неотделимы. Они делают художника подлинным реалистом и ведут его по единственному пути, достойному высокого искусства.

К людям, шедшим по этому пути, принадлежит и Константин Сергеевич Станиславский.

Если говорить о Станиславском с позиций исторических, следует начинать не с изложения его теоретических положений, составляющих основу работы по воспитанию актера, а с того, откуда шли и к чему вели эти его положения.

Создавая вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко свой театр, Станиславский хотел назвать его Народным общедоступным художественным театром, и лишь по соображениям цензурного порядка (трудность разрешения ряда пьес для представления в народных театрах) Константин Сергеевич согласился назвать свой театр просто Общедоступным, сохранив, однако, и в этом названии стремление связать искусство и народ.

Стремление Станиславского сделать искусство прежде всего достоянием народа дает ключ к пониманию мощного и бессмертного начала, заложенного в его многолетнем труде, продолжающем до сих пор давать драгоценные плоды не только в искусстве советского театра, но и в искусстве вообще.

Станиславский мечтал создать и создал реалистический театр. Все его замыслы, вся интуиция художника были направлены к тому, чтобы найти пути к глубокой и прочной связи искусства с жизнью, с ее действительными, важными для родного народа задачами. Станиславский никогда не был лишь отвлеченным теоретиком театрального искусства. Все его теоретические положения вытекали из живой практики, проверялись и подтверждались ею. Одной из важнейших практических задач в борьбе за реалистическое искусство явилась необходимость уничтожения так называемых штампов актерской игры. Тех штампов, которые создавались, с одной стороны, механическим повторением уже устаревших приемов, потерявших связь с жизнью и потому ставших чисто формальными, с другой стороны, неверным методом работы актера над ролью, часто сводившимся к простому заучиванию текста пьесы.

Многие театры изживали себя, питаясь уже не живыми истоками действительности, а арсеналом накопленных долговременной практикой голых «приемов». Эти приемы актерской игры являлись набором мертвых экспонатов, похожих на жизнь так же, как похож порой музейный зал на ту часть действительности, которую он представляет.

Станиславский занимался разбором и критикой этих мертвых приемов не для того, чтобы отобрать для себя наиболее приемлемые, как делали это другие режиссеры, создавая механическими комбинациями таких заимствований различные «направления» и «стили» игры.

Он поставил перед собой задачу отыскать такие пути актерской работы, которые всегда приводили бы к живому отображению действительности.

Для этого всю силу своего творческого анализа Станиславский направил на строгое исследование источников, которые лежат в основе работы актера над ролью и над самим собой в процессе создания сценического образа.

До Станиславского, если кто-либо и занимался подобными вопросами, то в подавляющем большинстве случаев ограничивались либо личными субъективными воспоминаниями, либо общими положениями, носившими более поэтический, чем научный характер.

Огромное достоинство всей работы Станиславского заключается именно в ее научности, в том, что положения, выведенные Станиславским из работы теоретической мысли, всегда связанной с тщательной проверкой на живом опыте, дали в результате ряд объективных положений, могущих служить основой для плодотворной работы каждого актера и каждого режиссера, независимо от индивидуальных особенностей его характера и таланта.

Важно отметить, что Станиславский никогда не отрицал того положительного, что было создано до него в старом театре. Он часто приводил в качестве примеров прекрасную игру отдельных актеров старой школы.

Собирая и исследуя примеры выдающейся театральной игры, Станиславский старался вскрыть сущность и причины отдельных удач и вывести из этого исследования объективные законы, уже пригодные для систематического воспитания всех актеров вообще.

Таким образом, Станиславский никогда не занимался пустым новаторством ради новаторства. Все его работы прочными корнями связаны не только с историей нашего театра, но и с историей русского искусства в целом. Школу, которую создал Станиславский, можно и должно назвать прежде всего реалистической.

Именно благодаря своей исторической обусловленности теоретическая и практическая работа Станиславского продолжает закономерно развиваться и теперь, после его смерти.

Кинематограф, тесно связанный как с театральным искусством, так и с литературой и живописью, естественно, впитал в себя основные положения учения Станиславского. Как раз то, что внес Станиславский в культуру театра, подняв его на высшую ступень развития, сделав его подлинно народным зрелищем, и легло в основу нового искусства — кинематографа. Ряд задач, намеченных им в театральной практике, получил свое полное разрешение именно в киноискусстве.

В этой связи вспоминается рассказ Станиславского в книге «Моя жизнь в искусстве» о глубоком впечатлении, которое произвел на него

показ первой работы Первой студии Художественного театра. Пьеса «Гибель «Надежды»[2] была поставлена и сыграна в первый раз в зрительном зале, настолько маленьком, что зритель оказывался в такой непосредственной близости к играющим актерам, как будто бы они находились с ним в одной комнате.

Все полутона и тончайшие нюансы актерской игры приобрели неожиданно решающее значение. Внешняя подчеркнутость театрального жеста и интонаций в силу сближенности зрителей и актеров исчезли.

Необычное для театра интимное общение актера со зрителем давало новое, особое ощущение глубокой задушевности и простоты. Актеры как бы получили возможность вести себя так, как ведут себя люди в реальной обстановке живой действительности.

Станиславский вспоминает, что спектакль поразил его именно этой предельной приближенностью к реальной жизни. Он как бы открыл ему новые возможности изменения прежних театральных форм, возможности нового шага в сторону превращения театрального зрелища в более непосредственное отражение жизни.

Станиславский хотел перенести опыт Первой студии на большую сцену Художественного театра. Но неожиданно это оказалось невозможным. Студийный спектакль, созданный в маленьком помещении, буквально перестал быть слышимым и видимым в обширном зрительном зале Художественного театра, рассчитанном на сотни зрителей. Прелесть интимного общения со зрителем не могла возникнуть в большом зале, требовавшем повышенного напряжения голоса и подчеркнутой яркости жеста.

Этот случай как бы указал Станиславскому те границы, которые нельзя переступить, отображая жизнь в искусстве в форме массового театрального зрелища.

Станиславский решил искать пути полного слияния живого реалистического поведения актера на сцене с неизбежно подчеркнутой «театральной» его выразительностью.

Стремление Станиславского приблизить искусство актера к возможно более верной и точной передаче жизни человека не однажды сталкивало его с ограниченностью возможностей театрального зрелища.

Константин Сергеевич рассказывает, как однажды он, увлеченный желанием вести себя на сцене совсем так, как в жизни, попробовал ввести в свою игру долго длившуюся паузу, наполненную сложной внутренней жизнью. Он вспоминает, как долгое время просидел на скамье, находившейся на первом плане у самой рампы, и искренно пережил и перечувствовал многое.

Но, конечно, зритель почти ничего не узнал об этом многом. Зрителю помешало пространство, отделявшее его от актера.

Станиславский всегда очень остро чувствовал и понимал то, что мы

теперь называем диалектикой любого живого явления действительности, то есть глубокую связь любой частности с общим широким течением жизни. В работе он всегда искал эту связь и, отыскав, утверждал ее как основной критерий правдивости отражения реальной жизни.

Стремление создать декорации и обстановку наиболее похожими на реальную действительность часто ставилось Станиславскому в вину, как ненужное внесение в театр излишнего натурализма. Это обвинение неверно по существу. Станиславский, как великий художник, всегда стремился в своем художественном обобщении слить жизнь людей в одно целое с окружающей их действительностью. Реалистичность игры актера требовала от Станиславского непременной, возможно большей реалистичности окружающей обстановки.

Но свойственным ему острым чутьем художника Станиславский понимал и невозможность для театра идти по этому пути дальше тех границ, которые перед ним ставили опять-таки чисто технические возможности сцены.

В воспоминаниях Станиславского есть рассказ о том, как, приехав с труппой в Крым и гуляя однажды в парке, он увидел в одном из его уголков почти точное подобие декорации одной из сцен «Месяца в деревне». Станиславскому и Книппер[3] захотелось сыграть свою сцену в подлинной жизненной обстановке. Но, произнеся первые фразы, оба вдруг остановились. Театрально-условная игра, которую они выработали на сцене, пришла в такое резкое противоречие с реальной обстановкой, что тонкие художники сразу почувствовали невозможность продолжать ее.

Здесь снова можно сказать, что Станиславский в своих устремлениях художника-реалиста столкнулся с границами, определяющими возможности театра. Новые возможности в этой области лежали уже за границами театрального зрелища, на будущих путях развития кинематографа, который сближает зрителя с актером и одновременно расширяет зрительный зал до объемов ви́дения целого мира.

В кинематографе игра актера, приближаясь к жизненному поведению человека, может быть органически слита с естественностью реального пейзажа, точно передаваемого экраном.

Пути, обусловленные техникой кинематографа, дали художнику-реалисту множество новых возможностей к более непосредственному и полному отображению живой действительности, чем это было возможно на театральной сцене.

Мы полагаем, что кинематограф, непосредственно рождаясь из театрального искусства, вместе с тем в своем развитии отходит от драматического жанра и приближается, по существу, к литературному роману.

Большое количество действующих лиц, из которых каждое может быть легко выдвинуто на первый план; легкая и быстрая смена места

и времени действия; отсутствие необходимости о многом рассказывать, что неизбежно в драме, возможность все непосредственно показывать; включение в действие живого динамического пейзажа, создающего глубоко реалистическую среду для действующих лиц, — все это указывает на близкое родство кинокартин с литературным романом.

Но если многое из театральной культуры, связанное с техническими условиями сцены, оказалось непригодным для кинематографа, имеющего свои особые, кинематографические условности, то одну область театральной культуры можно называть полностью общей как для театра, так и для кино. Это — область работы актера над собой и над ролью, над ее идейным содержанием, над ее связью с идейным устремлением пьесы или сценария в целом, над превращением описанного автором образа в полностью живое, действующее лицо.

Именно эту область особенно глубоко и последовательно разрабатывал Станиславский в своем многолетнем труде.

Я уже говорил, что Станиславского можно назвать первым ученым в области реалистического театра.

Эпиграфом к своей книге о «системе» Станиславского В. Топорков[1] поставил слова Константина Сергеевича: «С актерами нельзя говорить сухим научным языком, да и я сам не человек от науки и поэтому не смог бы взяться не за свое дело.

Моя задача говорить с актером его языком. Не философствовать об искусстве... а открывать в простой форме практически необходимые ему приемы психотехники, главным образом во внутренней области артистического переживания и перевоплощения».

Эти скромные слова Станиславского как раз и изобличают в нем истинного ученого. Вооружив и себя и актеров мощным методом глубокого и острого анализа, Станиславский был первым ученым в театре, соединившим глубокую аналитическую работу с правильным и последовательным экспериментом.

Аналитическая работа в области театра производилась театральными критиками и теоретиками и раньше. Но каждое аналитическое исследование бывает плодотворным только тогда, когда оно синтезируется в живом эксперименте и проверяется этим экспериментом.

Абстрактные построения, добытые аналитическим путем, непременно должны проверяться живым опытом. Это и делал Станиславский. Как истинный ученый, Станиславский никогда не отрывал абстрактной работы мысли от проверки живой практикой, и внутри практики актера он находил новые отправные пункты для теоретической работы.

Его исследование актерской работы над образом является бессмертным, поскольку оно не было отвлеченной выдумкой, не было исканием каких-либо формально новых приемов игры, а результатом планомерной работы в области живой практики.

Можно сказать, что в области театра Станиславский оказался ученым такого же типа, какими являлись в физиологии И. П. Павлов, в биологии И. В. Мичурин.

Эти великие ученые вложили в руки людей точный и ясный метод исследовательской работы, научили им пользоваться не только для того, чтобы разрешать те задачи, которые вставали перед ними самими, но и для того, чтобы дать их последователям опору для исследования и разрешения задач более сложных, которые неизбежно возникнут в будущем.

Вот почему Станиславский так настаивал на том, чтобы каждый из его учеников никогда не прерывал работы над собой, чтобы он всегда продолжал экспериментальную работу, непременно связанную с найденными им методами.

Говоря о том, что актер должен непрерывно работать, Станиславский вовсе не подразумевал под словом работать слово играть. Одна игра не охватывала всей непрерывной практической деятельности, которой требовал Станиславский. Он требовал от актера беспрерывного совершенствования себя во всех формах творческой деятельности, в том числе и в исследовательской, в том числе и в общественной.

Если открытие Павлова, раскрывающее природу условных рефлексов, оказалось столь важным в нашем познании законов высшей нервной деятельности человека, то открытие Станиславским значения переживания, устанавливающего органическую связь будущего произведения искусства с личным опытом художника, оказалось не менее важным не только для актера и режиссера театра, но и для работников всех областей искусства. Оно раскрыло природу перехода художника от своего личного внутреннего мира к жизни образа, созданного его воображением.

Исследуя этот переход, Станиславский ввел понятие «переживания» и доказал на опыте необходимость и плодотворность его для работы любого актера над любой ролью.

Учение Станиславского о переживании оказалось не частным приемом театральной игры, а методологическим законом огромной важности, пронизывающим всю театральную работу.

Не менее важными закономерностями, установленными Станиславским, являются понятия «сквозного действия» и «сверхзадачи».

Значение закономерностей, установленных Станиславским, особенно велико потому, что они дают возможность путем сознательной систематической работы приходить к тем результатам, к которым в прошлом приходили только исключительно одаренные люди чисто интуитивным путем.

Таким образом, огромная ценность учения Станиславского заключается в том, что оно может стать достоянием широких масс творческих работников.

Работа Станиславского, в которую он вовлек огромное количество своих учеников, оказалась необычайно плодотворной не только для театра, но и для смежных искусств, в частности и для кинематографа. Методы Станиславского драгоценны для искусства кино, которое только еще начинает овладевать своими богатыми ресурсами.

Однако методика Станиславского в кинематографе должна быть не прямым заимствованием результатов, достигнутых в области театра, а дальнейшим их развитием в новых технических условиях, значительно более сложных и богатых.

Непосредственная встреча искусства кинематографа с театром должна была произойти и произошла естественным путем, прежде всего через актера. Так произошла и лично моя непосредственная встреча с театральным искусством в самом начале моей самостоятельной режиссерской деятельности.

Среди большого количества актеров различных театральных школ актеры, воспитанные Станиславским, оказались для меня наиболее близкими. В них я увидел то, что мне казалось самым важным для реалистического искусства. Встреча с ними была для меня знаменательной. Результаты глубоких поисков Станиславского в области реалистического театра обещали мне существенную и уже тогда несомненную для меня помощь в моих первых шагах в новом искусстве кинематографа с его своеобразными возможностями.

Должен сказать, что два человека, творившие в различных, хотя и близких областях искусства, соединены для меня в единый образ. Это — Лев Толстой и К. С. Станиславский.

Оба они были великими реалистами. Огромное внимание к окружающей действительности, к каждому ее явлению, вплоть до разбора мельчайших деталей, и одновременно гениальная способность ни на секунду не упускать главного, «сквозного», того, что делает явление живым и развивающимся, что органически связывает воедино любую деталь с общим ходом целого, — характерны и для Толстого и для Станиславского.

Толстой всегда был для меня живым миром, в котором я чувствовал себя, как в мире реальном. Читая его романы, я ощущал ту же радость, какую ощущал, выходя на улицу в весенний день. Они были одинаковы для меня — радость ощущать живую жизнь и радость читать Толстого. Толстой для меня не просто любимый писатель — это область искусства, в которой я чувствую себя особенно ясно воспринимающим жизнь.

Я перечитывал «Войну и мир» больше тридцати раз для того, чтобы снова пожить жизнью людей, описанных в романе. Каждый раз я вхожу в книгу, как вхожу в дом, в город, в местность, где я уже когда-то бывал, но еще не успел за короткое время все осмотреть и со всеми хорошо по-

Моя тяга к реализму сказалась в стремлении добиться от актера того, чтобы мое восприятие его игры не шло вразрез с тем ощущением правды, которое мне давало ви́дение живой действительности.

В тот момент, когда у меня в руках оказался киноаппарат, очень важной для меня стала живая среда, которая окружает человека. С первых шагов я почувствовал неприязнь к искусственно построенной декорации, увидев в кинематографе его способность творчески вбирать в себя прелесть богатства реальной среды, в которой могут действовать актеры — живые люди.

Когда перед режиссером кино появляется живой пейзаж, который так естественно, просто и легко отражается на экране, перед ним встает задача ввести туда актера так, чтобы его игра не противоречила безусловной живости окружающей среды. Но как добиться того, чтобы правда игры актера воспринималась зрителем так же непосредственно и просто, как воспринимается им плавное течение реки, качающиеся от ветра деревья, лошадь, пасущаяся на лугу?

Вначале я руководствовался только тем чутьем, которым, по-моему, должен обладать каждый художник, — чутьем правды, болезненно отзывающимся на всякую фальшь, на всякое нарушение живой непрерывной связности в изображении любого жизненного явления.

Помню, что в ту пору меня тянуло не строить что-либо подобное действительности, а выбирать из всего ее богатства самое ценное, самое выразительное и непосредственно переносить это на экран. Для меня и сейчас необходимость построить в павильоне кусочек пейзажа является жестоким нарушением цельности кинематографического зрелища. Использование всякой возможности приблизить кинокартину к непосредственному отражению неисчерпаемого богатства реальности было моим всегдашним стремлением.

Из своего и чужого опыта я видел, что в кино непосредственное отражение действительности не угрожает нищетой и поверхностностью натурализма. Наоборот, любая самая искусная постройка всегда оказывалась менее выразительной, чем точно выбранная натура. Мысль должна руководить выбором, и среди неисчерпаемого богатства действительной жизни режиссер всегда найдет то, что совпадает с его художественным замыслом.

Поиски путей к предельно реалистическому зрелищу, в которое игра актера должна входить как основная, органическая его часть, столкнули меня сначала с актерами МХАТ, а потом и с основными принципами их школы.

Как и все москвичи, я часто бывал в Художественном театре. Как рядовой зритель, я уносил с собой общее сильное впечатление, созданное правдивой, полной тонких оттенков игрой актеров.

Но только встретившись с актерами МХАТ в первых моих работах

знакомиться, где все живет своей самостоятельной жизнью со всей ее сложностью и неисчислимым количеством подробностей. Бродишь по роману, изредка останавливаясь, чтобы еще раз подольше посмотреть с горы на широкий пейзаж, чтобы еще раз поговорить со знакомыми любимыми людьми, и иногда, свернув с обычной дороги, видишь то, чего раньше не замечал, подслушиваешь и понимаешь то, чего раньше не умел различать. Выходишь из романа обогащенный, полный мыслей, ощущений и желаний, не взятых у кого-то в готовом виде, но рожденных в тебе самом в результате глубокого общения с великолепно цветущей жизнью.

Романы Толстого расширяли круг моего знакомства с живыми людьми. Толстой был для меня огромной решающей школой, которая воспитала во мне умение видеть людей глазами художника, помогла мне понять, до какой глубины и точности совпадения с реальной жизнью может художник довести образ, рожденный его искусством. Гигантская сила объективности Толстого сказалась в том, что каждый его персонаж живет жизнью и мыслями не Толстого, а своими собственными. Персонажи, рожденные художником, отделены от него, как существа самостоятельно мыслящие и существующие.

Когда я сам пошел по пути художника-реалиста и попытался придать образам, зародившимся в моем воображении, убедительность, отдельность и самостоятельность существования, то оказалось, что великий реалист, работающий в области театрального искусства, — К. С. Станиславский — дал мне в руки для этого свой метод.

Слияние опыта двух великих реалистов в области литературы и театра вооружило меня для моих первых опытов. Конечно, я не мог тогда еще определить свое стремление к реализму, как к искусству, которое не только отражает действительную жизнь, но и принимает непосредственное активное участие в переделке этой жизни, то есть стремление к тому, что мы называем социалистическим реализмом.

Следует сказать, что к самому началу моей самостоятельной работы я пришел уже с внутренним ощущением того, что кинематограф обладает способностью точного отражения действительности в воссоздаваемой в кадрах фильма атмосфере действия.

Вот почему мои первые поиски в кинематографе были направлены к тому, чтобы всячески избавляться от ненужных киноактеру приемов, выдвигаемых условиями театрального спектакля, и приближаться к предельной правдивости и естественности и в области актерского исполнения. Только «система» Станиславского, в которой воспитание актера шло по пути поиска реального, жизненного, лишенного формалистических условностей отображения жизни, оказалась той школой, которая органически связывала для меня искусство театра с искусством кинематографа.

над кинокартинами, я узнал, как рождается эта игра, столь отличающаяся от игры актеров других школ. Тогда я понял, в чем была сила Художественного театра, приводившая каждого актера при всей условности театральной сцены к возможности просто, без надуманных эффектов создавать образы людей, близких и понятных каждому, живущих на сцене полной и несомненной жизнью.

Я познакомился с методом воспитания актера, созданным Станиславским, и понял, что этот метод следует отделять от суммы приемов, которые он рождал в связи с особыми условиями театра. Многие специфически театральные приемы оказались чуждыми природе кинематографа, но существо самого метода Станиславского, именно и определившее роль Станиславского как великого художника-реалиста, оказалось полностью необходимым для искусства кинематографа.

Основой этого метода является прежде всего практическое разрешение задачи неразрывной связи создаваемого актером образа с реальным внутренним миром актера как живой личности.

Никем не изученный и поэтому непонятый процесс, якобы свойственный только гениальным людям и обозначаемый чрезвычайно отвлеченным словом перевоплощение, был подвергнут Станиславским глубокому анализу.

Результатом этого анализа, связанного с беспрерывной проверкой живым опытом, явилось то, что режиссер и актер смогли сознательно, путем тщательной работы приближаться к той великой правде актерской игры, всегда покоряющей зрителя, которая ранее связывалась со случаем либо с божественным вдохновением, свойственным только исключительным людям.

К тому времени, когда я начинал работать в кинематографе, учение Станиславского и его школа достигли уже высокого развития. Мои первые шаги были, по существу, лишь дилетантской попыткой применить в кино основные принципы работы Станиславского с актером. Очень часто в период постановки моей первой картины, сталкиваясь с какой-либо частной задачей, я вдруг понимал, что попытка решить эту задачу открывала передо мной существенную необходимость применить в искусстве кино еще одно новое для меня положение Станиславского, относящееся к театральной работе.

Прежде всего мне пришлось заняться одной из основ «системы» Станиславского — учением о переживании. Мне было ясно, что термин «переживание» означает реальную связь между личным, внутренним миром художника, который он ощущает как живую реальность, и теми чувствами и мыслями, которыми должен быть наполнен создаваемый им образ.

Под переживанием Станиславский подразумевал полностью реальный процесс, протекающий во внутреннем мире актера. Он превосходно знал,

какая глубокая пропасть существует между тем умозрительным описанием внутренней жизни образа, которое создается режиссером и актером в процессе обдумывания роли, и фактом живой игры на сцене; между хотя бы и очень ясным представлением о том, что нужно сделать, и самой игрой.

Каждый актер и каждый режиссер знают, как труден первый шаг от воображаемого к реальному, как труден переход от представления о том, что нужно сделать, к тому, как это сделать. Гений Станиславского проложил методологические пути для этого перехода от «что сделать» к тому «как это сделать». Он утверждал необходимость нахождения для этого возможности реального переживания каждого куска роли.

Но как прийти к этому переживанию? Станиславский требовал, чтобы актер жил в роли так, как он жил бы в жизни, если бы он был тем самым человеком, образ которого он должен создать. Понимание актером роли должно быть превращено в непосредственное ощущение себя в образе. Мысли, определяющие чувства, должны быть превращены в самое чувство.

Естественно, что первые шаги, которые может сделать актер в этом направлении, должны быть связаны с миром его личного опыта, личных чувств, личных воспоминаний о том, как он себя вел в тех или иных случаях жизни, подобных изображаемым.

Первые поиски в области своего внутреннего опыта, проще говоря, своих личных воспоминаний не только удобны, но и закономерно необходимы как для воспитания актера вообще, так и для каждого данного конкретного случая работы над ролью.

Связать мир своего внутреннего опыта хотя бы первичными, пусть временными связями с тем, чем должен жить задуманный образ, — совершенно закономерный и необходимый процесс, который перебрасывает первый мост между задуманным образом и работающим над собой актером.

Почувствовать хотя бы частично, хотя бы в отдельные, пусть разорванные моменты, что ты со всей полнотой своего индивидуального характера понял и пережил кусок роли так, как его должен переживать играемый образ, — значит сделать первый шаг к превращению задуманного образа в живую реальность.

Если актер хоть на мгновение полностью зажил каким-то куском своей роли, он непременно испытает радость удачи, столь необходимую наряду с объективной оценкой всякому художнику для того, чтобы двигаться вперед.

Радость удачи появляется у актера всегда, когда он чувствует, хоть на краткий момент, что он обрел то полное ощущение свободы, которое дается полноценной жизнью на сцене. Самый простой путь к этой радости лежит через поиски в жизни задуманного образа моментов, совпа-

дающих с индивидуальным, личным миром актера и не требующих работы воображения. Прямое личное воспоминание, введенное в жизнь образа, даст эти опорные пункты.

Именно в такие моменты актер получает *живой пример* того, как он должен чувствовать себя во *всей* роли. Затем начинается большая и трудная работа. Для того чтобы наполнить всю роль реально ощутимой жизнью, нужно преодолеть множество препятствий, лежащих между личным, внутренним миром актера и играемым образом.

Глубокий смысл всей работы Станиславского, направленной к поискам и освоению реального переживания каждого момента роли, заключается в том, что она устанавливает основную опору, исходную точку для последующей работы.

Нужно сказать, что бесчисленное количество формалистических течений в искусстве вообще и в искусстве театра в частности сознательно игнорировало необходимость глубокого переживания роли актером, полагая, что внешние «выразительные» формы, найденные любым путем, могут заменить цепью заученных движений и зафиксированных формальной памятью интонаций живое неразрывное течение реалистической игры, в которой внутренняя память актера удерживает в себе не внешние формы, а только живой источник найденной правды переживаний.

Станиславский был исчерпывающе точен, когда он всем своим учением утверждал, что началом и конечной целью для актера является не простое формальное запоминание, а глубокое *освоение* им мира мыслей и чувств играемого образа, то есть их превращение в свои, глубоко личные мысли и чувства.

Вся дальнейшая работа над образом, связанная с внешней выразительностью игры, должна заключаться только в том, чтобы весь путь от внутреннего процесса мысли и чувства к любым моментам активного действия, выражающегося вовне, был всегда единым и непрерывным.

Острая и постоянная забота о сохранении цельности этого пути и составляет цель и смысл всей воспитательной работы Станиславского, а также и содержание того множества приемов, которые он предлагал для последовательной работы над ролью.

Единство, цельность всего процесса, которым овладевает актер, работая над тем, чтобы воображаемое перевести в действительное, и обусловили открытие Станиславским тех реально существующих связей, которые могут чисто методологически помогать актерской работе.

Верно найденное чувство в первый раз, может быть, откликнется лишь тенью верного жеста, окрасит слово правдивой интонацией. Действителен и обратный ход — как будто бы случайно намеченный жест вдруг откликнется правдивым чувством, которого ранее не хватало.

Именно в такие моменты режиссер, который является первым зрителем, отзывается словом «верю». В сущности, это «верю» относится не

к отдельному жесту или интонации актера, а именно к реальности, жизненности, действительности *связи* между чувством и его внешним выражением.

Правда целого — вот к чему глубоко верно направлял Станиславский все, что он делал, все, что он говорил об истинной природе реалистического искусства актера.

Эта правда целого, которая неизбежно должна обладать наличием всего богатства реальных внутренних связей, существующих в живом поведении всякого человека, должна быть распространена на все формы поведения актера, играющего роль. Ничто не должно нарушать эти связи, обусловливающие всякий живой процесс.

Актер, поистине овладевший ролью, непременно чувствует, как каждое его движение, каждое его слово как бы независимо от его воли рождает и двигает следующее, как его мысли и чувства, не вспоминаемые, а непосредственно возникающие в нем, заставляют его как бы забыть о теле, свободно живущем слитно с каждым из его внутренних движений.

Это значит, что он существует целиком, в буквальном смысле этого слова, в когда-то воображенном, а теперь уже реально существующем образе.

Первыми актерами МХАТ, с которыми мне пришлось столкнуться в моей работе над постановкой кинокартины «Мать», были В. Барановская[5] и Н. Баталов[6] — ученики и воспитанники К. С. Станиславского.

Вначале нам было очень трудно. Трудности были на пути необходимого близкого знакомства друг с другом, на пути завоевания полного взаимного доверия, без которого совместная работа актеров и режиссера попросту невозможна.

Но на чем же могло быть основано это доверие? У меня еще не было тогда какого-либо запаса режиссерских приемов. Более того, та учеба, которую я получил ранее в кино, была связана с формалистическим, очень внешним подходом к актеру.

Нужно вспомнить, что именно тогда слово «психология» кто-то из формалистов заменил словом «психоложество», определив, таким образом, как бы преступное содержание этого слова в применении к искусству.

Как найти путь к уму и сердцу людей, которыми я должен был управлять, которых я должен был привести к созданию образов, существовавших пока еще только в моем воображении? Как найти с ними общий язык? Это была та трудность, которая вставала передо мной. Перед актерами МХАТ стояла другая трудность: это были законченные артисты, которые обладали уже техникой театральной игры, обладали теми ее приемами, которые выработаны в тесной связи с условностями сцены. Как режиссер, я внутренне не принимал целого ряда из этих выработанных на сцене приемов; и дело было вовсе не в том, что мне мешала

какая-либо фальшь этих актеров или «театральщина», о которой так много и так неправильно тогда говорили. Никакой фальши, связанной с отсутствием правды внутренней жизни, у актеров не было. Были только ненужные для кинематографа чисто внешние особенности игры. В театре актер и шептать должен так, чтобы его было слышно в последнем ряду. В кинематографе, где и аппарат и микрофон приближены к актеру, ему нет никакой надобности заставлять себя выходить из того реального состояния, когда человек хочет, чтобы его услышал только его собеседник.

Этот пример можно отнести к сравнению всего поведения актера на сцене и на киносъемке. Самая реалистическая манера игры в театре, даже такая, как в МХАТ, все равно не могла отказаться от театральной речи, театрального жеста — театрального поведения актера, которое должно быть «приподнято» для того, чтобы быть увиденным, услышанным всеми зрителями, отделенными от актера огромным пространством зрительного зала.

Вот это «театральное поведение» опытных актеров, не рождавшее на сцене ощущения фальши, в кинематографе сразу же ощущалось мной как полностью неприемлемое, потому что экран не предъявлял к актеру тех требований, которые предъявлял к нему зрительный зал театра.

Я чувствовал, что чем больше игра актера приближается к самому простому, реальному поведению человека в жизни, тем ближе подходит эта игра к тому, что требует кинематограф, тем ближе связывается она с безусловной реальностью окружающей среды, в которой в кинематографе говорит и действует актер.

Первым требованием, которое я поставил перед собой и перед актерами, было требование поиска непосредственной и предельной простоты в игре.

Конечно, было ясно, что кинематографу, как и сцене, как и любому другому искусству, недостаточно поверхностного, натуралистического отображения жизни. Мысль и темперамент художника должны сделать любое изображаемое явление более ярким и отчетливым настолько, чтобы заставить зрителя собрать и сосредоточить свое внимание на самом главном, составляющем суть этого явления, на том, что раскрывает его внутреннее содержание в предельно выразительной форме.

Иначе говоря, задача художника часто состоит в том, чтобы показать реальное явление более выразительным, чем это бывает в жизни. Эта приподнятая и усиленная выразительность должна непременно войти в задачу художника. И кинематограф обладает в этой области особыми возможностями, отличающими его от театра.

Если в театре актеру для того, чтобы приподнять жест до нужной степени яркости и выразительности, необходимо увеличить его в масштабе, то в кинематографе можно сделать предельно выразительным даже

еле заметное дрожание руки, приблизив киноаппарат к актеру и снимая так называемый крупный план.

Область незаметного, скрываемого человеком, глубоко интимного вдруг оказалась в кинематографе возможной для непосредственного восприятия зрителем. У кинематографа появились новые возможности для того, чтобы игра актера поднималась до высот яркой выразительности, необходимой для искусства.

Техника актера, связанная с выразительностью театральной, оказалась в некоторых ее сторонах ненужной в кинематографе в связи с возможностью для актера приблизиться к зрителю и позволить ему читать тончайшие оттенки мысли и чувства изображаемого персонажа.

Стало ясным, что для работы с актером, снимаемым крупным планом, то есть с предельным приближением его к зрителю, требовалась прежде всего полная «естественность» игры, не затрудняемая никакими требованиями повышенной выразительности.

Слово «переживание» пришло ко мне не только как один из терминов мхатовской школы. Оно родилось в творческой встрече с актерами благодаря нашему общему пониманию тех требований, которые предъявляло нам новое искусство кинематографа.

Когда цель сделалась для меня и актеров ясной, начались поиски общего языка. Глубокая связь работы над ролью с поисками искреннего переживания каждого момента этой роли оказалась не только понятной и близкой актерам МХАТ, но, как это выяснилось в процессе работы, была основой, заложенной в них всей воспитательной работой Станиславского. Вот здесь-то и был найден общий язык.

Первые мои опыты режиссерской работы встретили очень искренний творческий ответ, и я понял, что начало полному взаимному доверию положено. Дружба может возникать, развиваться и крепнуть только тогда, когда есть общая цель. А общая цель была найдена — внутренняя правда в любом моменте поведения актера, та правда, из которой вырастают внешние формы ее выражения, не искаженные, не преувеличенные ничем, что могло бы идти от требований условности театральной сцены.

Помню первые шаги, которые были связаны с непосредственными практическими поисками этих новых для меня и актеров внешне скромных, но внутренне выразительных моментов игры. Эти поиски были связаны, как я уже говорил, с борьбой с театральными навыками актеров.

Одна из первых сцен, которую я снимал с Барановской, была такой: мать находит под полом спрятанное сыном оружие. Это неожиданное открытие указывает на страшную опасность, нависшую над сыном. Это — угроза тюрьмы, каторги, гибели. Держа оружие в руках, мать на коленях стоит на полу.

Раздается стук. Она поднимает голову. Дверь открывается, и первое, что видит мать, это обращенные к ней подошвы человека, которого

несут на руках. Еще не понимая, что произошло, она угадывает огромное несчастье.

Как всегда в кинематографе, вся сцена показывалась не с какой-то одной точки. Тот прием, который отличает кинематограф от театрального зрелища, позволяет переносить взволнованное внимание зрителя с одного действующего лица на другое, оставляя каждый раз на экране только того человека, поведение которого в данный момент раскрывает основное содержание сцены.

Я снимал отдельный план матери, смотрящей на только что открывшуюся дверь, на людей, втаскивающих в комнату чье-то тело, в котором она постепенно узнает своего мужа.

Задача и для актрисы и для молодого неопытного режиссера была исключительно трудной. Я и боялся и не хотел давать актрисе какой-либо заранее мной выдуманной или представленной в воображении формы игры. Хотелось вместе с ней добраться до смутно мерещившейся мне формы внешнего выражения великого смятения человека, пораженного неожиданным ударом.

В этих поисках крепла моя уже тогда создавшаяся убежденность в огромной ценности того, что закладывалось Станиславским в каждого актера.

Верилось, что актриса в своих поисках верной игры этого куска, если и не найдет сразу нужных мне форм, то, во всяком случае, исходить будет из внутренней правды, глубокой искренности переживания, без которого ученики Станиславского не начинают своей работы. Эта уверенность меня не обманула.

Я прежде всего предоставил ей полную свободу в игре этого куска. Естественно, она стала пробовать играть его так, как играла бы в театре.

Помню женщину, стремящуюся разбудить в себе искреннее, правдивое, слитое с ее реальной жизнью чувство, выражая его только жестами. Она отступала, хваталась за голову, делала множество движений, из которых каждое ужасало меня своими преувеличенными формами.

Все, что она ни делала, я воспринимал как невозможный для меня театральный нажим. Нужно помнить, что я стоял рядом с ней, а не был отдаленным зрителем театрального зала, и вся ненужность специфически театральной выразительности в игре буквально мучила меня. Было ясно, что это все не нужно, но что было нужно, я еще не знал, а только верил и чувствовал, что в основе всего этого множества ненужных для меня движений все же лежит постепенно набираемое, развивающееся и крепнущее искреннее чувство.

Тогда я начал убирать все казавшееся мне лишним и преувеличенным и, наконец, решился на поступок, который сейчас меня удивляет своей

смелостью, когда я вспоминаю, что я был значительно моложе актрисы и бесконечно беднее ее опытом работы в искусстве.

Я предложил сыграть этот кусок, не делая ни одного движения и ни одного жеста и сохраняя при этом найденное внутреннее состояние.

Конечно, рискнуть пойти на такой эксперимент можно было только при наличии отчаянной смелости, свойственной молодости, со стороны режиссера и глубоко освоенной школы Станиславского со стороны актрисы.

Актриса попробовала это сделать, и я был свидетелем зрелища, которое помню во всех подробностях до сих пор. Полная скованность человека, умеющего поднять в себе волну искреннего чувства, создавала у нее почти физическое ощущение страдания. Тогда я решился на дальнейший шаг и позволил ей сделать только один жест, подмеченный мной среди множества движений, которыми она сопровождала свои опыты театральной игры этого куска, одно движение рукой, которое сделал бы человек, наивно отмахиваясь от чего-то страшного, надвигающегося на него.

В этом жесте меня поразила какая-то большая его правда, связанная с той почти детской наивностью, с которой часто ведет себя человек, оглушенный ударом неожиданного, угрожающего ему события. Отмахивающаяся рука словно говорила: «Неправда, этого не может быть, не должно быть!»

В этом слабом движении выражалось огромное внутреннее смятение, связанное с первым моментом надвигающейся драмы, когда рассудок еще не отдает себе отчета в произошедшем, а чувство стремится избежать удара.

Мое глубокое убеждение в том, что найденная внутренняя правда переживания получит точное выражение именно в этом избранном жесте, было так сильно, что я рискнул снимать этот кусок сразу, без предварительной репетиции, чтобы не потерять свежести найденного.

И я не ошибся. Этот кусок на экране оказался и для меня и для актрисы подтверждением верности того пути, по которому мы шли в нашей совместной творческой работе.

Так открывалась для меня ценность актерского умения наживать чувство, которое воспитывал в актерах Станиславский. Этот опыт ширился и разрастался в работах с другими актерами, в особенности в работе с Баталовым.

Помню, как мы с Николаем Баталовым, тратя очень много времени, тщательно разрешали каждый из кусочков, на которые распадается работа киноактера. Это были поиски верного чувства, внутреннего основания для каждого движения.

Ни один кусочек роли Павла не был для нас неважным или, как говорят, «проходным». Каждое появление Баталова на экране было

моментом не внешнего поведения, нужного только для развития сюжета, а прежде всего новым моментом раскрытия внутреннего мира актера.

Вспоминая Баталова, я всегда вижу его взгляд. Все обаяние созданного им образа было связано именно с глазами. Меня все время тянуло снимать его крупным планом так, чтобы зритель мог следить за внутренним миром человека, отраженным в его глазах.

Еще раз я понял огромное значение для решения образа правды внутренней жизни актера и своеобразных возможностей кинематографа приблизить зрителя к непосредственному восприятию тончайших форм, внешне выражающих эту правду мысли и чувства.

Еще раз подтвердилось, что крупный план в кинематографе — это особый художественный прием, недоступный театру, который придает правде необходимую выразительность, нужную для искусства.

Я могу перечислить ряд планов Баталова в «Матери», где внешняя неподвижность тела, казалось бы, делавшая план статичным, вместе с тем заключала в себе огромную динамику внутренней жизни.

Помню глаза Баталова, когда он заступается за мать, когда в глазах его вспыхивает чувство гнева на отца, поднявшего на нее руку. Все, что рождает в человеке искреннюю выразительную интонацию гневного слова: молодое возмущение, безудержный протест, готовность пожертвовать собой, чтобы прекратить несправедливость,— все это так ясно читалось в глазах Баталова, что мертвые слова короткой надписи: «Не смей мать бить!» — следовавшие за крупным планом, сразу зазвучали живой, непосредственной интонацией гнева.

Помню другой взгляд Баталова, когда он смотрел на офицера, только что ударившего его по лицу, помню этот взгляд человека со связанными руками, человека оскорбленного и возмущенного, но не беспомощного; человека, который знает, что получает удар не от победителя, а от того, чей конец уже близится. Это сознание позволяло Баталову смотреть в лицо офицеру с тем великим презрением, с которым смотрело в лицо врагу множество мужественных советских людей в дни Великой Отечественной войны, зная, что за ними идет победа, что народ наш непобедим.

Конечно, Баталов не играл в этом куске того сложного результата, о котором я говорю сейчас, вспоминая. Взгляд был простым, но в нем был найден покой сильного человека, который, будучи лишен возможности прямого действия сейчас, уверен все же, что это действие он совершит в будущем и ничто не сможет тогда его удержать.

Удивительно, что при наличии зрелой внутренней силы чувства мы видели вместе с тем в этом плане Баталова-юношу, жестоко и незаслуженно оскорбленного. Эта его юность в соединении со зрелой мужественной силой тоже читалась в глазах.

Помню еще один кусок, который я считаю лучшим в роли Баталова, которым я гордился вместе с ним. Он относится к сцене суда, где Павлу выносится жестокий приговор, осуждающий его на каторгу.

Баталов не слушает того, что говорят судьи и прокурор, он ищет глазами мать и наконец находит ее среди публики. Теплый огонь, зажегшийся в его глазах, показал такую убедительность правдивого чувства актера, живущего в образе, о которой может только мечтать режиссер.

* * *

Отыскивая все время пути для воссоздания на экране атмосферы живой действительности, я в порядке эксперимента пробовал снимать в отдельных эпизодах «Матери» не в ролях, а именно в качестве элемента, характеризующего среду, в которой разворачивается действие, людей, не являвшихся актерами.

Многие думали тогда, что я пытался заменить актера «неактером», так называемым типажем, да и сам я по неопытности иногда говорил нечто подобное, но на деле среди заблуждений, допущенных мною на том или ином этапе творческого пути, никогда не было тяготения к подмене актерского образа натуралистическими деталями поведения живого человека, механически подогнанными под ситуации сюжета.

«Неактер» никогда не противопоставлялся мною актеру и не сосуществовал с ним в моей практике органически.

Солдат, охраняющий вход в тюремную камеру, женщина, встречающаяся с матерью на улице в весенний день, когда мать возвращается из тюрьмы после свидания с сыном, были лишь случайными удачами на моем пути поисков художественной правды.

Однако они сыграли для меня, режиссера, весьма положительную роль в том смысле, что еще и еще раз заставили задуматься над проблемами актерского творчества, понять те законы поведения человека, без которых немыслима работа с актером над формированием того или иного образа.

Прежде всего я понял, что Баталов, например, убедителен именно потому, что его игра не отличается по правдивости от естественного поведения человека, того поведения, которое в реальной жизни определяется средой, профессией, привычками и характером.

Как достичь этой степени правдивости с каждым актером, в каждом фильме?

Начав работать с «неактером», я сразу же понял, что перед ним на съемке немедленно возникает ряд препятствий, которые могут уничтожить драгоценную правду его поведения.

Необычность обстановки, условные требования, которые предъявляет ему режиссер, диктуя ту или иную задачу, наличие киноаппарата —

все это выбивает человека из привычных жизненных условий и создает у него подчас неосознаваемую им самим связанность и скованность, от которых нужно ему помочь избавиться.

Здесь я нашел для себя целый ряд приемов, поняв решающее значение наличия простой физической задачи, которая целиком собирает внимание человека и тем самым освобождает его от скованности и судороги. Очень важно заставить человека поверить в реальность предложенной ему задачи.

Суть этих приемов легче всего пояснить на простом примере. Нужно было снимать старика, который выходит из двери на крыльцо, подходит к перилам и смотрит наверх.

Несмотря на крайнюю примитивность этой задачи, старик все же не мог ее выполнить. Предлагаемые для выполнения движения, очевидно, оставались для него неоправданными и отвлеченными. Он двигался на прямых ногах, как солдат на параде, по-солдатски останавливался у перил, приставляя ногу к ноге, и подымал голову вверх резким рывком.

Я думал о том, как перевести этого человека в реальный мир простых, свойственных ему в жизни движений, и придумал следующее. Я сказал ему, что снимать мы будем не подход к перилам, а то, как он стоит у перил и смотрит вверх, а затем поворачивается и уходит в дверь.

Это действие попрежнему представляло собой ту отвлеченную задачу, которую он неизбежно механически выполнял мертвыми движениями скованного тела.

Мы не тушили света, приготовленного для съемки, говорили, что съемка окончена, и просили старика вернуться к перилам, чтобы повторить съемку. И вот тут-то отвлеченная задача заменялась для исполнителя реальной задачей — вернуться к исходному положению, чтобы повторить игру. Старик подходил к перилам своей естественной походкой, спокойно останавливался и поднимал голову. Это я и снимал.

Конечно, прием был груб и примитивен в соответствии с той простой задачей, которая ставилась перед исполнителем, но принципиально он был очень верной находкой на пути работы с «неактерами». Перед человеком ставилась такая физическая задача, которая заставляла его принять ее разрешение, как свою собственную потребность.

В работе с «неактерами» я открыл и понял, что погружение в мир простых, реальных задач, освобожденных от отвлеченности, необходимо и для работы с любым актером самой высокой техники.

Ведь простая физическая задача погружает каждого человека в мир реальных поступков и часто позволяет актеру освободиться от связанности, появляющейся от условных требований, предъявляемых к нему.

Почему же появляется эта связанность, неспособность вести себя так, как обычно ведет себя в жизни человек? Почему она является тогда, когда вы предлагаете человеку совершить что-либо по условному зада-

нию? Почему, в сущности, старик не мог сделать простого движения, когда я предложил ему подойти к перилам и посмотреть вверх? Не нужно думать, что только потому, что ему мешал свет или шум аппарата.

Для того чтобы совершить движение по заданию, а не по собственной потребности, у человека непременно должно заработать воображение. В данном случае по сигналу режиссера старик должен был в о о б р а з и т ь, что ему нужно подойти к перилам, то есть вообразить ту потребность, которой у него самого не было.

Для человека, не обладающего врожденным актерским талантом, всегда связанным с сильным и гибким воображением, эта задача очень трудна. На примере старика я убедился, что она непреодолима.

Когда же воображаемая задача заменялась для старика реальной потребностью вернуться на место, ничто не помешало ему сделать это естественно.

На таких практических уроках работы со случайными людьми, которые были мне необходимы по ходу съемок, я убедился в одном: чем больше я убирал задач, требовавших от «неактера» работы воображения, тем легче я мог получать простое и естественное поведение человека.

И я понял впоследствии глубокий смысл воспитателей «системы» Станиславского, одной из основ которой являлось развитие воображения у актера.

Многие думают, что замечательные приемы работы Константина Сергеевича с воображаемыми предметами в предлагаемых обстоятельствах его знаменитые «если бы», что все это может быть заменено какими-то другими приемами воспитания актера. Это глубоко неверно.

Положение Станиславского, утверждающее, что основой работы актера является его способность к воображению, может быть отнесено не только к театральному искусству, но и к работе художника в любой области искусства. Укрепление и развитие этой способности должно быть положено в основу развития и воспитания художника во всех областях искусства.

Вспомним, как описывает Толстой воображаемый им пейзаж Бородинского поля, когда Пьер смотрит на этот пейзаж накануне сражения.

Толстой видел этот пейзаж лет через семьдесят после описанных им событий, но он заставил жить пейзаж Бородина в своем воображении той минуты, в какую его видел Пьер, и описал его с точностью, с таким изобилием реалистических подробностей, с какими он описывал реальный пейзаж в момент его непосредственного наблюдения. Толстой описывает воображенное им событие — начало Бородинского боя — с большей точностью, чем мог бы рассказать обыкновенный человек об явлении, происходившем перед его глазами.

Существует в воспоминаниях рассказ о том, как пришедший однажды к Бальзаку приятель услыхал через дверь, что Бальзак с кем-то бешено

ссорится и кричит: «Мерзавец, я тебе покажу!» Открыв дверь, приятель увидел, что Бальзак в комнате один. Бальзак кричал на одного из своих персонажей, которого изобличил в подлости.

Так велика была сила воображения писателя, сила его видения и ощущения живого персонажа.

Наличие дара воображения определяет собой человека искусства и развитие этого дара является основой воспитания всякого художника.

Станиславский со свойственной ему научной точностью в изучении каждого вопроса разработал целую систему, направленную к развитию у актера способности воображения.

Но если по отношению к «неактеру» искусственное создание режиссером естественной обстановки, могущей вызвать в нем нужную форму поведения без участия его воображения, и служит иногда единственным путем к достижению цели, то по отношению к актеру такой прием никак не может стать основой в работе.

Если в отдельных случаях попытки подменить игру актера натуральной разрядкой и бывали успешны, успех этих отдельных моментов никак не разрешает задачи создания целостного образа, который только и может быть реалистическим во всей своей целостности и который способен создать только подлинный, наделенный даром воображения художник.

В картине «Простой случай»[7] нужно было снять очень сложный по техническим условиям выполнения кусок. Сцена была такая: женщина сидит у постели смертельно больного мужа. Кризис только что миновал. Больной впервые приходит в сознание и узнает жену. Потрясенная женщина начинает плакать. Слезы мешаются с улыбкой счастья.

Сцена снималась крупным планом, и, следовательно, кусок должен был быть пережит и сыгран с предельной искренностью. Я хотел попробовать снимать так, чтобы актриса не повторяла перед аппаратом заученную на репетициях игру.

Нужно сказать, что кинематограф обладает очень ценной возможностью зафиксировать раз и навсегда еще не заученный, непосредственный разряд чувств актера, часто обладающий драгоценной свежестью, полнотой естественного поведения.

Я долго думал о том, как снять этот кусок, и, наконец, решился снимать его без предварительных репетиций.

Картина была немая. Все было приготовлено к съемке, точно установлены аппарат и свет. Актриса заняла нужное положение. Я уселся рядом и в полной тишине стал говорить с ней.

Говорили мы очень долго. Все свои силы и способности к образному рассказу я употребил на то, чтобы с возможной точностью описать внутреннее состояние, которое нужно было вызвать в ней. Я говорил о том, как дорог ей муж, как страшно было ее состояние во время его бо-

лезни, с какой верой, борясь с отчаянием, она ждала хотя бы малейшего проблеска надежды на то, что любимый человек уйдет от смерти.

Я говорил об ее нечеловеческой усталости, описывал ее бессонные ночи, то приглушенную, то снова возрождающуюся острую боль при мысли о возможности страшного конца, стремясь точно описать симптомы непрекращающейся душевной боли и силой внушения заставить ощутить ее. Именно ощутить, а не только понять.

Вовлекая актрису в круг воображаемых ощущений, я видел, как постепенно это удавалось.

Под конец я стал говорить тоном гипнотизера о том, как сжимается ее горло, как к нему подкатывается клубок, как уже нельзя удержать слез... И вдруг актриса действительно разразилась слезами.

Немедленно началась съемка. Актриса почти не сознавала того, что происходит. Она рыдала не потому, что заставляла себя плакать, а потому, что не могла удержать естественного разряда накопленного внутреннего волнения.

А я приказывал: «Улыбайтесь! Улыбайтесь же!» Она отвечала мне отчаянной улыбкой сквозь непрерывно текущие слезы.

В сущности все это сложное поведение актрисы, которое мне удалось вызвать, полностью решало стоявшую перед нами задачу. Ведь женщина не в силах сдержать рыданий, она усилием воли заставляет себя улыбаться, чтобы не напугать мужа. Здесь только я заменил волю актрисы своей волей.

Конечно, этот случай никак нельзя брать за образец в работе с актером над ролью. Во всей моей дальнейшей практике мне ни разу не довелось ни прибегать к этому, ни встретиться с чем-либо подобным. Это было лишь случайным совпадением характера актрисы с моей способностью к образному рассказу. Но для себя из этого эпизода я сделал важные принципиальные выводы.

Я убедился, что к правде актерской игры ведет путь через разбуженное и на полной силе работающее воображение. В данном случае была попытка разбудить воображение актрисы, поддержать его и развить его работу до нужного предела.

Впоследствии я все более и более убеждался, что, помогая актеру в его поисках правды в игре, режиссер должен делать все для того, чтобы убирать препятствия, могущие помешать свободной работе воображения, и, более того, помогать ему, создавая ряд толчков, поддерживающих и развивающих это воображение.

Чем меньше приходится актеру затрачивать силу своего воображения на представление внешней обстановки, тем легче и свободнее он сосредоточивается на внутренней жизни образа.

В силу изобилия чисто внешних условностей обстановки сценического действия (писаные декорации, бутафорские вещи и т. д.) воображение

театрального актера требует особого воспитания и своеобразной тренировки.

Вот почему в воспитании Станиславским актера игре с воображаемыми предметами придается такое большое значение.

Нужно сказать, что в работе актера кино игра с воображаемыми предметами в воображаемых условиях внешней обстановки почти исключается. Это во многих случаях облегчает работу воображения актера в кино, но, конечно, ни в какой мере не устанавливает принципиальной разницы между игрой актера на сцене и перед киноаппаратом.

Сила и плодотворность воображения актера остается решающей силой как в театре, так и в кинематографе.

Быть до конца увлеченным своим воображением — это и есть то великое состояние вдохновения, которое связывается всеми художниками с лучшими моментами их творческой жизни.

Воспитать воображение — это значит создать в художнике необходимые условия для осуществления вдохновенной творческой работы.

Станиславский часто говорил о том, что он не может своей школой обеспечить каждому ученику будущее гениального актера. Задача его школы заключается лишь в том, чтобы проложить верные пути, на которых каждый актер в меру своей одаренности мог бы сознательно совершенствовать свои данные. Эти пути идут прежде всего через систематическое воспитание творческого воображения.

Я хочу условно и временно разделить две области работы творческого воображения, которые в действительности слиты между собой,— на область, связанную с внешним поведением актера, и на область, связанную с его внутренним состоянием.

Если говорить о внешнем поведении актера, мы придем к тому участку работы над ролью, который Станиславский и его ученики называли «физическим действием».

Стремление к цельности жизни актера в роли заставило Станиславского на последних этапах его работы обратить особое внимание на эту область.

Человек становится выразительным, то есть ярко и ясно впечатляющим, тогда, когда он деятелен, активен, когда он разрешает не только внутренние задачи, которые ставятся перед его мыслью, но и внешние физические задачи, на которые наталкиваются его воля и желание.

Понятие физической задачи не просто формальное определение нужности того или другого поступка актера. Разрешение физической задачи, в правильном понимании Станиславского, является как бы завершением внутреннего процесса, родившегося в человеке. Оно органически должно быть включено в цельность жизни актера в роли. Его следует определить как целеустремленный поступок человека, движимого мыслью и чувством.

В силу зрелищности искусства театра и кинематографа нас особенно

интересуют те формы человеческих поступков, которые носят ярко выраженный зримый характер.

Искусство актера немого кинематографа росло прежде всего в области физического действия. Лишенный слова, он должен был вместе с режиссером направлять все свои силы на отыскание правды и выразительности физического поступка.

Мысли и практика Станиславского оказались исключительно плодотворными в немом кино. Практика же немого кинематографа в свою очередь оказалась длительной по времени и очень важной по своим возможностям экспериментальной работой такого масштаба, которого на театре нельзя было осуществить.

В немом кинематографе слово вводилось только в виде надписи, передающей его смысл и лишенной живой, звуковой интонации.

В игре актера немой картины слова надписи являлись как бы конечным результатом глубокой и тонкой игры жеста, в которой полностью раскрывалось внутреннее состояние актера.

Кинематограф, естественно, явился широким полем для поисков в области бессловного, немого выражения внутренней жизни человека.

Однако здесь важно отметить, что кинематограф не пошел по пути пантомимы, то есть такого искусства, в котором изобретались условные знаки, заменяющие слово, вроде тех движений руки, прикладываемой к сердцу и затем направляемой к объекту любви, которые до сих пор живут в балете.

Кинематограф шел по другому пути. Благодаря приближению актера к зрителю, дающему возможность видеть тончайшие внешние выражения человеческого чувства — игру глаз, скрытую улыбку, едва уловимое движение руки, — кинематограф не испытывал нужды в изобретении ярких условных знаков. Он воспитывал в актере естественные формы выражения внутреннего состояния, вплоть до самых тонких оттенков его проявления.

Очень часто понятие выразительного жеста связывается с сознательно усиленным внешним выражением состояния человека или с различными движениями рук и лица, резко подчеркивающими образную речь. Выразительным жестом называют, скажем, движение рук, охвативших голову в порыве отчаяния, руки, указывающей на дверь со словами: «Подите вон!»

Позволю себе придать понятию жеста более общее значение. Условимся называть жестом всякую форму внешнего проявления человеком его внутреннего состояния, вольную или невольную, от тончайшего изменения выражения глаз до руки, размахнувшейся для того, чтобы ударить врага.

В этом широком содержании понятия жеста он и разрабатывался в течение многих лет в немом кинематографе.

Здесь я должен сказать несколько слов о том, что я знаю и думаю о природе жеста.

В непосредственном внешнем разряде внутреннего состояния человека жест всегда предшествует речи.

Попробуйте, например, сказать: «Ступайте вон!» — и только после этих слов указать на дверь. Вы сразу ощутите, что ваш жест оторвался от чувства и связался с чисто рассудочным деловым моментом указания на определенную дверь. У вас получится: «Ступайте вон» — жест — «в ту дверь».

И, наоборот, попробуйте сначала указать рукой и только после того крикнуть: «Ступайте вон!» — ваш жест непосредственно свяжется с чувством. Он будет обозначать только ваше гневное желание избавиться от присутствия собеседника.

Думаю, что цепь — мысль, чувство, жест, речь — является прямым отражением естественных связей, существующих в реальном поведении каждого человека. Жест (повторяю, что я включаю сюда и мимику) ближе всего, непосредственнее всего связан с эмоцией, с чувством. Именно он является первичным внешним выразителем эмоционального состояния. Человеческая речь может быть лишена эмоциональной окраски и передавать только словесное содержание мысли, ну, скажем, когда вы читаете вслух научную статью или повторяете таблицу умножения, но как только в человеке рождается чувство, связанное с мыслью, неизбежно появляется жест, и именно через него приходит эмоциональная окраска произнесенного слова, называемая интонацией.

Живая и правдивая интонация речи требует для своего появления наличия правдивого, непосредственно из чувства родившегося жеста.

Неразрывная цельность поведения человека в его общении с другими аналитически может рассматриваться как последовательность — мысль, чувство, жест, речь.

Эта связная последовательность может быть наблюдаема во множестве форм поведения современного человека.

В результате активное поведение человека в реальной жизни идет от внутреннего состояния, складывающегося из мыслей и чувства, к внешнему его выражению через жест внутренний или внешний и переходит в ту или иную форму активного физического действия, связанного уже с внешней средой, с окружающими человека предметами и людьми.

Движимый чувством человек может действовать и не говоря ни слова. Но если появляется необходимость речи, то слово всегда будет рождаться после жеста, который непосредственно связывает речь с мыслью и чувством и, таким образом, окрашивает его тем, что называют интонацией.

Первое требование, которое актер предъявляет к себе (на этом всегда настаивал Станиславский),— это превращение с помощью воображения

себя, своих личных свойств, данных своего характера в нечто другое, принадлежащее уже не самому актеру, а тому образу, который он создает.

Актер, работающий над ролью и играющий ее затем на сцене или перед объективом киноаппарата, прежде всего сталкивается с этим требованием, которое предъявляет к художнику всякое искусство,— он должен выйти из привычной ему обстановки реальной действительности и перейти в мир новых условий, создаваемых его воображением.

Важно в процессе этого перехода от себя к изображаемому человеку, от индивидуальности актера к индивидуальности изображаемого персонажа не потерять своей цельности как живого существа, оставаться и в воображаемых условиях живым человеком, мыслящим, движущимся и действующим с такой же цельностью, как это бывает с реальным человеком в реальной жизни, не порвать и не растерять внутренних связей, обусловливающих цельность реального поведения человека.

Задача всякого художника-реалиста передать своим произведением ряд идей, раскрывая их в отраженной реальной действительности. Это значит, что актер, как и всякий художник, действуя в мире воображаемых условий, должен прежде всего заботиться о том, чтобы непрерывность, связность, естественная закономерная последовательность, свойственная живому процессу, сохранялась в его игре в воображаемых условиях так же незыблемо, как и в любом реальном процессе действительной жизни.

Вот почему основой искусства актера должно быть умение отыскивать, сохранять и укреплять внутренние связи, делающие любой момент поведения актера на сцене непрерывным и цельным.

Умение почувствовать, когда эти связи разрываются, умение восстановить их создает то необходимое содружество актера и режиссера, которое ведет к главной цели — сделать играемый образ живым.

Режиссер, оставаясь объективным наблюдателем, имеет возможность непосредственно ощутить каждый разрыв этой естественной связности в играемом куске роли. Он может остановить актера в тот момент, когда вслед за разрывом неизбежно, как результат, пойдет фальшь и неправда.

Знаменитое «Не верю!» Станиславского, которым он так часто и внезапно останавливал актера, как будто полностью увлеченного игрой, всегда имело этот глубокий смысл и возвращало актера к тщательной, глубокой проверке реальности и верности связи между чувством и речью в момент, когда выпадал жест и слово начинало существовать отдельно от чувства, когда физическое действие отрывалось от своего источника — от внутренней задачи, законченно созревшей во внутреннем мире актера.

Вся методика работы Станиславского воспитывает в актере острое чутье к малейшему нарушению естественной слитности, связности его по-

ведения. Именно развитие такого чутья и ведет актера к свободному, полноценному самочувствию на сцене.

Это тот путь, который открывает возможность для так называемой вдохновенной игры, в процессе которой не участвует ни формальная память, ни заученная последовательность раз навсегда зафиксированных форм. Это тот путь, который позволяет сделать идейную «сверхзадачу» спектакля не предметом отвлеченного созерцания, а живой целью живого поведения группы людей.

Разрыв в связности поведения актера в воображаемых или, как выражается Станиславский, в «предлагаемых» обстоятельствах — причина всех неудач, всех трудностей, которые часто приводят к фальши, к механическому штампу, к холодной формальной игре.

Внутренняя жизнь воображенного, а затем и воплощенного в игру образа, как мы уже говорили, должна быть прежде всего цельной, непрерывной, связной, существующей по тем же законам, по которым, не отдавая себе в том отчета, живет актер в реальной жизни.

В процессе создания образа характер жестикуляции, форма речи и тембр голоса, манера изложения и поступки — все это может отличаться от личных, индивидуальных свойств актера. Но связи, которые обусловливают не механическую смесь, а органическую цельность действия актера в образе, должны быть неизменными, ибо именно эти связи и обусловливают то главное, что должно быть достигнуто в реалистическом искусстве,— жизнь образа.

Перейти в образ живым, жить, действуя в образе, — это значит сохранять в игре те внутренние связи, которые обусловливают цельность поведения реального человека в реальной жизни.

Когда неопытный актер, выходя на сцену, не знает, что ему делать со своими руками и ногами,— это значит, что он потерял живую связь между внутренним состоянием играемого им образа и своим телом. Это значит, что область жеста оторвалась от внутренней его жизни. Тело сделалось мертвым, оно подчиняется не посылам внутренней жизни актера в образе, а чуждым этой жизни образа рефлексам, рождающимся от внешних раздражителей — увиденного зрительного зала, публики, условного света, декораций и т. п.

Обрести то, что Станиславский называет верным самочувствием актера на сцене,— это значит прочно удерживать связь жизни своего тела с внутренней жизнью играемого образа. Потерять эту связь — значит сделать играемый образ нереалистическим, фальшивым.

В открытии основных связей, обусловливающих как закон живое поведение человека, в умении найти и развить методы воспитания в актере способности беречь эти связи, пользоваться ими как путями к отысканию приемов работы над ролью заключается грандиозная научная и методологическая ценность работы Станиславского.

Можно сказать, что вся огромная работа Станиславского была направлена в конечном счете к созданию реалистической цельности в поведении актера и действии его в образе так же, как и к живой реалистической цельности в развитии всего спектакля.

Эту цельность обусловливают живые связи отдельных сторон, отдельных моментов, на которые в процессе аналитической работы всегда распадается любое явление, к которому с творческими целями подходит человек.

Одной из важнейших связей, обусловливающих живое реалистическое поведение актера, является связь его внутренней жизни с внешним ее выражением, с тем последовательным рядом, о котором я говорил выше,— мысль, чувство, жест, речь.

Этот закон так глубоко связан с природой человека, что жест может оказаться и не прямым движением тела, он даже может быть и не совершен человеком, остаться потенциальным, но все же он будет присутствовать уже как внутренний жест, как потребность совершить его, без которой речь не родится в своей живой, полностью выразительной форме.

То, что называется интонацией речи, рождается, только пройдя через жест внешний или внутренний.

Всем известно тяжкое состояние актера, когда он пытается найти нужную интонацию, пробуя произнести слово на разные манеры. Но даже если какая-либо найденная таким путем интонация и покажется ему или режиссеру удачной, то актер оказывается совершенно неспособным ни запомнить, ни повторить ее, потому что работать, опираясь на случайность, ни в искусстве, ни в жизни нельзя.

Для того чтобы укрепить интонацию, нужно непременно найти ее в общей связи — мысль, чувство, жест, речь. Этот неразделимый в жизни комплекс должен запоминаться актером не внешней, формальной памятью, а осваиваться им как полноценный реальный поступок.

Только при этих условиях найденное им в жизни играемого образа станет частью живого поведения, а не разложенной аналитическим путем цепью отдельных действий, механически связанных формальной памятью.

Путь, ведущий к нахождению и укреплению этих прямых связей, обусловливающих неразрывность, естественную закономерность ряда — мысль, чувство, жест, речь,— ведет к реалистическому искусству.

Ощущение закономерной неизбежности последовательности — жест, речь — встречается не только в практике театральной игры. Интересно, например, вспомнить высказывание А. Н. Толстого, в котором он говорит о том, что живую речь своих персонажей он не может ощутить прежде, чем не найдет путем воображения внешний либо внутренний жест своего героя.

«В человеке я стараюсь увидеть жест,— говорит А. Н. Толстой в

статье «Как мы пишем», обращенной к молодым писателям,— характеризующий его душевное состояние, и жест этот подсказывает мне глагол, чтобы дать движение, вскрывающее психологию... Я всегда ищу движения, чтобы мои персонажи сами говорили о себе языком жестов. Моя задача — создать мир и впустить туда читателя, а там уже он сам будет общаться с персонажами не моими словами, а теми не написанными, не слышимыми, которые сам поймет из языка жестов» *.

Говоря об «алмазном» языке, к которому должен стремиться настоящий художник, А. Н. Толстой в статье «К молодым писателям» пишет: «Речь человеческая есть завершение сложного духовного и физического процесса. В мозгу и в теле человека движется непрерывный поток эмоций, чувств, идей и следуемых за ними физических движений. Человек непрерывно жестикулирует. Не берите этого в грубом смысле слова. Иногда жест — это только неосуществленное или сдержанное желание жеста. Но жест всегда должен быть предугадан (художником) как результат душевного движения.

За жестом следует слово. Жест определяет фразу. И если вы, писатель, почувствовали, предугадали жест персонажа, которого вы описываете (при одном непременном условии, что вы должны ясно видеть этот персонаж), вслед за угаданным вами жестом последует та единственная фраза, с той именно расстановкой слов, с тем именно выбором слов, с той именно ритмикой, которые соответствуют жесту вашего персонажа, то есть его душевному состоянию в данный момент» **.

Если вы внимательно станете перечитывать произведения великих наших писателей, вы всегда обнаружите наличие жеста, причем жеста именно характерного. Вспомните хотя бы бесчисленное количество малых персонажей в «Войне и мире», где каждый из них обрисован гениальным автором в непременной связи с характерным, остро запоминающимся жестом.

Живая, неизбежно связанная последовательность ряда — мысль, чувство, жест, речь — образует как бы органически живущий и цельный комплекс. Он обладает своеобразной чувствительностью, передающей свои сигналы в ту или другую сторону.

Если режиссеру удается привести актера к нужному чувству, возникают верные и правдивые контуры жеста. Если актер в своих поисках сумеет найти или режиссер сумеет подсказать ему верный, соответствующий найденному воображением образу жест, отзовется чувство.

Вся суть методологии Станиславского раскрывается в том, что во всех своих упражнениях, во всех частях своей «системы» он стремился не отрывать друг от друга области чувства, жеста и речи.

---

* А. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. XIII, 1949, стр. 569—570.
** Там же, стр. 413.

Только тогда, когда все связано, одно будит другое, и работа по созданию реалистического образа идет успешно.

В конце своей жизни Константин Сергеевич, как мы уже говорили, сосредоточил внимание исследователя и педагога на области так называемого физического действия.

Этот термин следует понимать широко. То, что я определял как понятие жеста, включается в область физического действия актера, как его неотъемлемая часть, непосредственно и в первую очередь связанная с внутренним миром актера, с его переживанием роли.

Актер, как и всякий человек в реальной жизни, не только чувствует, мыслит, не только выражает свои мысли и чувства в движениях своего тела, не только говорит, но и действует в прямом смысле этого слова, разрешая конкретные физические задачи, которые ставит перед ним его партнер в живом развивающемся действии пьесы. Он ходит, садится, встает — вся его игра наполнена осмысленным и целесообразным движением и работой.

Органическая связь между чувством и жестом как бы продолжается дальше, захватывая не только речь, но и всю область физического движения актера. Физическое действие, если оно существует на сцене как момент реалистического произведения искусства, непременно должно быть увязано в упомянутый уже мной единый комплекс.

Здесь уже жест и речь, не разрывая своей связности, как бы сливаются в общий комплекс, который можно назвать поведением актера на сцене. Единство этого комплекса и привело Станиславского к совершенно правильному и плодотворному утверждению об огромном значении работы над физическим действием актера при создании цельного реалистического живого образа.

Кажущееся на первый взгляд парадоксальным требование Станиславского, которое он применял как прием воспитания актера,— суметь сыграть любой кусок роли, разрешая его только как физическое действие, несет в себе глубочайшее понимание реальной природы поведения человека в жизни.

Если распространить эти положения Станиславского на область кинематографа, то окажется, что весь период работы немого кинематографа был в значительной мере разработкой и развитием школы актерской игры, связанной с поисками правды физического действия.

И нужно сказать, что в этом смысле период немого кино дал все основное и необходимое для дальнейших этапов развития кинематографа, в который пришел звук, а вместе с ним живое человеческое слово.

Даже и сейчас можно встретить теоретиков кинематографа и просто почитателей этого искусства, которые жалеют о конце немого кино, считая, что в звуковом кинематографе утеряна какая-то своеобразная прелесть кинематографического зрелища.

Конечно, эта точка зрения глубоко ошибочна. Появление живой речи подняло искусство кинематографа на новую, высшую ступень, приблизив его к более полному и глубокому отображению действительности. То, что было найдено в немом кинематографе, не только не потерялось с приходом звука, но послужило и продолжает служить прочной основой, объединяющей систему воспитания киноактера с методологией Станиславского, созданной им в области театра.

Комплекс — чувство, физическое действие, включающее в себя и область жеста, слившись в звуковом кино с речью, раскрыл еще большее поле для роста и развития реалистического искусства.

Другое дело, что некоторые наши режиссеры часто забывают об огромном и решающем значении физического поведения актера. Они слишком полагаются на возможность выразить все при помощи одного только слова. Они забывают, что достаточно утерять, пропустить неизбежное звено жеста, соединяющего чувство с речью, как вся работа актера становится мертвенной.

Они забывают, что немой кинематограф действительно во многих случаях дал великолепные образцы правды в игре актера постольку, поскольку естественная, непосредственная связь чувства и физического поведения осуществлялась там полностью.

Звуковой кинематограф принес с собой новую трудность: опасность разрыва цельности существования актера в образе.

Именно здесь следует еще раз сказать об огромном значении «системы» Станиславского для звукового кино. Физическое поведение актера, связанное с его переживанием и порождающее точную, правдивую интонацию речи, должно быть тем ключом, который открывает основные пути совместной работы актера и режиссера в звуковом кинематографе.

Вспоминается один из первых опытов работы с актером, который должен был заговорить с экрана.

Я начал работать над постановкой «Анны Карениной», которая не была доведена до экранного воплощения в силу целого ряда объективных обстоятельств. Я занимался с актрисой, готовившейся к роли Долли.

В качестве пробной сцены мы взяли довольно длинный монолог Долли, встретившейся с Карениным, чтобы попробовать убедить его простить Анну.

В этой сцене, в сущности почти лишенной активного физического действия, Долли пробует только словами растрогать сухого чиновника, всем существом своим застывшего в традиционных предрассудках своего общества.

Ни я, ни актриса не знали сначала, как приступить к игре в этом куске, не имея, в сущности, возможности освоить образ Долли так, как это можно было бы сделать, работая над пьесой в целом и используя для начала более легкие куски.

Правильный путь в работе открылся несколько неожиданно для меня, причем хорошую службу сослужила как раз практика немого кино.

Я попробовал представить себе Долли как женщину с выработавшейся у нее естественной характерностью жеста. Все последние годы своей жизни Долли связала с детской. Дети — вот кто были почти единственными ее собеседниками. Она, как подчеркивает Толстой, потеряла связь со «светом», почти не встречаясь с посторонними людьми.

Естественный разряд ее чувств, стало быть, связывался главным образом с ее маленькими детьми, которых она ежедневно порицала, хвалила, толкала на те или иные поступки. В ней должна была вырасти та непосредственная искренность, простота и ласка, без которых немыслимо общение с ребенком.

Я представил себе Долли увлеченной искренней, глубокой потребностью поколебать холодную убежденность сидящего перед ней Каренина и, естественно, входящей в ту область привычных движений, которые обычно сопутствовали ее беседам со своими детьми — желание привлечь к себе, вызвать необходимое доверие, погладить по голове, может быть, поцеловать.

Все это было для Долли привычным, необходимым в общении с детьми, и, по мере того как искреннее чувство вливалось в ее речь, эти привычные жесты должны были возникнуть, являясь первым прямым выражением ее чувств и стремлений.

Рассказав обо всем этом актрисе, я предложил ей вести себя с Карениным так, как будто бы он был ее ребенком, забыть об его возрасте, обо всем, что отделяло его от нее, обо всем, что делало его непохожим на Гришу или Соню, отдаться непосредственно свободно рождающимся движениям, которые отвечали бы прямой потребности жеста ласки и нежной внимательности.

Мы проделали с ней вместе странный опыт, когда Долли, не стесняясь, говорила и ласкала Каренина, как маленького Гришу, совершившего проступок и не понимающего своей вины.

Появились те теплые, непосредственные, наивные интонации, которые сразу же дали актрисе и мне первое ощущение жизни в роли, несмотря на внешнюю странность получившегося зрелища.

Далее наша работа перешла на следующий этап. При всей своей взволнованности Долли все же не могла не оставаться светской женщиной, воспитанной в условиях, предписывающих совершенно определенные формы внешнего поведения. Как светская женщина, Долли, разумеется, не могла ни погладить Каренина по голове, ни, тем более, поцеловать его.

Жест, непосредственно рожденный чувством, должен был встретить препятствие, запрещающее его. Физическое поведение актрисы должно было приобрести гораздо более сложные формы, рождающиеся из борьбы непосредственной потребности с невозможностью ее осуществления.

Я предложил актрисе беречь найденный ею комплекс чувств и жеста, но запретил ей свободу физического действия; наложил запрет на жест, превращая его, таким образом, во внутренний жест, в желание его совершить и вместе с тем в невозможность сделать это.

Путь оказался верным. Руки Долли, тянущиеся к Каренину, чтобы приласкать его, встречали внутренний отказ. Появилось своеобразное движение — Долли сжимала одну руку другой, как бы сливая вместе свое желание протянуть руку Каренину с тем, чтобы удержать в себе это желание.

Связь правдивых интонаций с внутренним ходом переживаний актрисы сохранилась благодаря раз найденному верному жесту, хотя и превратившемуся во внутренний. Посылы чувства легко проходили через этот верный жест, интонационно окрашивали слово.

Когда после репетиционной работы я заглянул в роман, то вдруг по-новому прочел ранее мной не осознанные по-настоящему строки. Вот короткая цитата, которая еще раз убедила меня в гениальной точности описания великого реалиста и в правдивости того режиссерского приема, с которым я попробовал подойти к работе с говорящим киноактером: «Я не верю, не верю, не могу верить этому, — сжимая перед собой свои костлявые руки, с энергичным жестом проговорила Долли. Она быстро встала и положила свою руку на рукав Алексея Александровича».

Вся моя работа с говорящим актером, наши совместные поиски живости поведения актера, то есть реалистичности его игры, подтверждали, что именно в работе над жестом, то есть первичным физическим движением, рожденным непосредственно эмоцией, и находится та область, где техника актера должна непрерывно совершенствоваться.

Я понял, что внимательная совместная работа режиссера с актером в области жеста дает возможность точной и глубокой проверки правды игры.

Раз найденная связь между чувством и жестом сразу открывает перед актером и режиссером плодотворный путь работы. Она сохраняет необходимую актеру свободу, хорошее самочувствие и в конце концов живое, реалистическое поведение во всей роли.

Нужно только сохранить в своей памяти не отдельно найденный жест, не отдельно найденное чувство, а поддерживать постоянно существование живой связи между ними. Тогда жест всегда вызовет чувство, а чувство будет жить своим внешним выражением в естественном жесте.

Внешний облик актера, его мимика, движения могут быть доведены до любых, самых ярких форм внешней выразительности, иногда требуемых условиями театральной сцены, и будут оставаться правдивыми, если они ни на секунду не будут отрываться от порождающего их чувства.

Стало ясно, что именно пугало меня в игре театральных актеров, не принадлежавших к школе Станиславского. Театрализованный жест был

у них сильнее чувства, а в самых тяжелых случаях штампа раз найденный жест уже просто лишался какой бы то ни было связи с чувством.

То, что жест отрывался от чувства, во многих театрах являлось результатом требований, которые предъявляла театральная сцена. Стремясь быть увиденным, актер придавал своему жесту преувеличенно яркие формы, уже не заботясь о том, чтобы сохранить его живую связь с чувством.

Для школы Станиславского характерно то, что в ней ни при каких условиях не допускается такая дурная театрализация поведения актера на сцене, не допускается переход выразительного жеста в эффектную позу, живой речи — в декламацию с чисто формалистическими нажимами.

Задачей Станиславского в последних стадиях работы над ролью, когда актер должен был переходить на большую сцену, предполагающую большое количество отдаленных от актера зрителей, всегда являлось сохранение реалистической связи чувства, движения и речи.

При переносе репетиций на большую сцену Константин Сергеевич всегда находил те пределы, в которых актер, оставаясь видимым и доходчивым до далекого зрителя, вместе с тем не отрывал переживаемое чувство от внешнего его выражения.

В искусстве кинематографа существует особая возможность, которая позволяет актеру довести жест до предельной сдержанности. Верно найденное чувство может выливаться в скупой жест, делая его особо выразительным именно благодаря его сдержанности.

В реальной жизни поведение человека складывается из действенного соотношения двух сил — эмоции, стремящейся к выявлению, и той волевой сдержанности, которая организует поведение человека.

Рассматривая условно и односторонне все человеческие характеры, можно сказать, что соотношение силы воли и силы чувства всегда присутствует как один из определителей разнообразия характеров.

Когда воля растормаживается и эмоция выливается полностью, мы имеем в предельном случае истерический припадок. Полное подавление эмоции волей дает крайнюю форму невыразительности.

Реальное поведение здорового человека лежит между этими двумя точками и определяет (разумеется, только односторонне) разнообразие человеческих характеров, вырабатываемых жизненными условиями.

Когда актер играет на сцене, реальные условия большого зрительного зала заставляют его растормаживать сдерживающую волю для того, чтобы стать достаточно выразительным.

Реальные же условия киносъемки таковы, что актер может вести себя по отношению к зрителю так же, как он вел себя, беседуя с рядом стоящим человеком.

Киноактер может ничего не «показывать». Он может предоставить зрителю возможность наблюдать себя, заботясь только о том, чтобы быть искренним, живым в своем поведении и не думать, что нужно что-то сделать более ярким, более сильным только для того, чтобы быть увиденным или услышанным.

Но та же особенность требует от киноактера огромного внимания к полной правде самых тончайших внешних выражений его внутреннего состояния.

В основе литературного произведения, над которым работают совместно режиссер и актеры и в театре и в кинематографе, то есть в основе драмы или сценария, всегда лежит какое-то жизненное явление, раскрывающееся в форме борьбы. Эта борьба в сценарии или пьесе дается в наиболее выразительных зрелищных формах.

Для того чтобы стать театральным или кинематографическим зрелищем, каждое движение мысли и чувства должно быть доведено до его возможно более полного и яркого выражения вовне, что и приводит актера к необходимости привести внутреннюю жизнь героев драмы к физическим поступкам.

Идея произведения в целом и внутренние драмы каждого персонажа только тогда становятся зрелищем, когда они находят свое прямое выражение в физических поступках героев и их слышимой речи.

По отношению к театральному и кинематографическому зрелищу справедливо будет сказать, что каждая мысль и чувство персонажа непременно должны привести его к физическому действию. Речь, выражающая содержание мысли, должна органически сливаться с физическим действием и не должна существовать без него. Таков закон всякого выразительного зрелища — сценического или кинематографического.

Таким образом, область физического действия, являющегося результатом внутренней жизни актера, можно и нужно считать важнейшей, а в большинстве случаев и решающей областью актерской работы, правдой, которой должны с самого начала заниматься актер и режиссер.

Физическое действие в жизни неизбежно целеустремленно. У него всегда есть конкретная задача, которая принадлежит мысли действующего лица, области его желания и воли.

Например, я могу действовать, желая избавиться от чьего-то присутствия или желая привлечь чье-то внимание, желая окончить разговор или, наоборот, во что бы то ни стало начать его.

Всякое физическое действие неизбежно окрашивается чувством, и это глубоко сливает его с областью жеста, непосредственно и органически связанного, как я уже говорил, с эмоцией и служащего мостом от эмоции к речи и к поступку.

Человек в состоянии гнева иначе возьмет предмет, иначе поставит его

Режиссерская раскадровка, сделанная В. Пудовкиным к фильму «Адмирал Нахимов»

Режиссерская раскадровка, сделанная В. Пудовкиным к фильму «Адмирал Нахимов»

на место, иначе укажет на дверь, предлагая своему собеседнику уйти с глаз долой. Все это он сделает не так, как сделает те же самые движения человек, подавленный горем, хотя ими обоими будет двигать одна и та же мысль — желание избавиться от собеседника.

Рабочий, с детства трудившийся в шахтах, и пойдет и сядет не так, как офицер, выросший в армии. Физическое поведение человека насыщено множеством характерных особенностей, делающих его непохожим на других.

Можно сказать, что в поиске правды физического действия может постепенно разрешиться весь комплекс задач, связанных с реалистическим подходом к жизни актера в образе.

При глубоко разработанном физическом поведении актера речь, прямо выражающая мысль, приходит уже с живой интонацией, рождаемой жестом, окончательно завершая игру актера во всей ее живой характерности.

Вот почему Станиславский так пристально сосредоточивал внимание именно на физическом действии, как на наиболее удобном исходном моменте в работе актера над *освоением* роли.

Мне в своем творческом опыте часто приходилось сталкиваться с непосредственными практическими подтверждениями этих установок. Одним из очень убедительных примеров в этом плане служит для меня работа над образом Суворова.

Люди, встречавшиеся с ним, солдаты и офицеры, служившие под его началом, всегда рисуют его в движении. Вспоминают Суворова, влезшего на дерево, чтобы окинуть взглядом поле будущего сражения; вспоминают Суворова, идущего рядом с войсками и показывающего тем самым пример мужества в нечеловечески тяжелых переходах через снеговые перевалы Альп; Суворова — стремительно идущего вдоль рядов выстроенных войск и поздравляющего их с победой. С резким движением руки он выкрикивает названия взятых городов. За ним и впереди него катится громовое «ура!»

Неукротимая энергия этого человека не оставляла его и в тяжкие годы изгнания, когда он был, как казалось тогда, навсегда оторван от родной ему военной деятельности. Она выражалась подчас в своеобразных формах, казавшихся его современникам просто чудачеством. Рассказывают, например, что 70-летний Суворов в изгнании играл с мальчишками в бабки и снежки, катался со снежных гор с искренним и непосредственным азартом.

В результате, когда указ Павла вызвал его из изгнания и отдал ему в руки русскую армию, посланную в Италию, он оказался тем же Суворовым, ясным и точным в решениях, стремительным в их выполнении, не утратившим ни единой капли из того, что делало его гениальным полководцем.

Когда мне пришлось знакомиться с отрывками из речей Суворова, сохраненными для нас его современниками, он возникал в моем воображении в движении, с живым жестом, неотделимым от своеобразной формы его речи.

Вот пример точно записанной его фразы, определяющей задачу каждого солдата в учебе и в бою: «Выбери себе героя! Следуй за ним! Догони! Обгони! Слава тебе!»

Какая ясная образность речи, доводящая отвлеченную мысль до конкретных, ясных зрительных представлений! Кажущаяся отрывистость фраз органически соответствует цельности и законченности последовательных задач. Каждое слово как бы наполнено физическим движением.

Динамика фраз Суворова настолько же относится к мысли, насколько и к чувственному конкретному порыву человека, увлекающего других людей в прямое физическое действие. Так командир бросается вперед, увлекая солдат одновременно и словом и делом.

Образ Суворова складывался у меня как образ человека внешне необычайно выразительного, причем я очень отчетливо чувствовал, что между его мыслью, чувством и поступками путь был чрезвычайно коротким.

Такое представление об образе Суворова ставило первым требованием начинать работу с актером с поисков внешней характерности.

Помню свою первую встречу с актером Черкасовым [8] в то время, когда выбирался актер для исполнения роли Суворова. В этой первой встрече Черкасов поразил меня своеобразием своего поведения. Посредине довольно длинного разговора о сценарии, об образе Суворова, о тех требованиях, которые я предъявлял к нему, Черкасову что-то не понравилось, он вдруг решительно встал и начал со мной прощаться, даже не объясняя причины своего внезапного ухода. Мне стоило большого труда удержать его буквально у входной двери и убедить продолжить наш разговор.

Решительность отчетливого вывода, который сделал Черкасов для себя из моих слов, немедленное превращение внутреннего решения в не менее решительный, отчетливый физический поступок, сразу же заставили меня ощутить характер этого человека, как совпадающий в значительной мере с великолепным темпераментом, насыщавшим иногда мгновенные, но всегда точные действия великого полководца.

Вероятно, именно этот внезапный поступок Черкасова дал силу и убедительность моей речи, потому что переговоры наши в конце концов пришли к благополучному результату. Впоследствии я убедился, что выбор мой был совершенно правильным.

Вся работа над ролью Суворова сразу встала на прочную основу, опираясь на естественные, реальные данные актера.

Физический ритм движений, определявший походку, помогал опреде-

лить и характерность речи. Живые воспоминания современников, воспроизводившие характерную отрывистую и вместе с тем до предела точную суворовскую речь, легко воскресали в своей живой форме, связанные с найденной характерностью его физических движений.

Мимика Черкасова — от улыбки до гнева, его жесты — от руки, посылающей войска на неприятеля, до руки, поглаживающей собаку в сцене, связанной с годами изгнания,— свободно укладывались в тот рисунок, который в общих контурах органически возник в первых поисках таких, казалось бы, общих характерных особенностей физического поведения человека, как походка.

Вся первичная работа над образом Суворова, счастливо опиравшаяся на присущие актеру физические данные, в начальном периоде сводилась к работе над жестом, который должен был стать для него абсолютно органичным.

Каждый раз, начиная работу с актером над будущим образом, я приходил к заключению, что, прежде чем не нащупаешь в этом воображаемом пока еще строящемся образе характерных моментов физического поведения, скажем, таких, как походка, манера сидеть, стоять, того, что в общежитии называется манерой «держать себя», никогда не удается приблизиться к живому поведению актера в образе.

В этих поисках приходится иметь дело прежде всего с умением ясно вообразить себе биографию изображаемого человека.

Глубоко вкоренившиеся профессиональные привычки, связанные с трудовой деятельностью человека, всегда играют здесь решающую роль и, как правило, приводят к правильным первым, еще эскизным, наметкам характерного физического поведения актера.

Изучая текст роли или отдельной сцены и работая над раскрытием ее содержания, режиссер всегда обязан найти для каждого актера физическую задачу, побуждающую его к физическому действию, пусть иногда даже и к такому, которое не может быть совершено в силу препятствующих тому обстоятельств.

Найти физическую задачу — это всегда значит найти источник для живой, реалистической игры актера, избавиться от риторики и пустой декламации в речи, помочь актеру не просто произносить слова, а полностью жить их содержанием.

Работу над любым куском легко начинать с работы над физическим действием благодаря его конкретности и прямой понятности для актера. Физическим действием актеру легко увлечься, в него легко поверить и таким образом получить первичное ощущение свободной жизни в образе.

Когда физическая задача и связанное с ней физическое действие верно найдены по тексту роли, они становятся прочной опорой для открытия и развития всех выразительных форм актерской игры, от самых тонких до самых широких и сильных.

Борьба желания совершить физическое действие с волей, удерживающей от немедленного его совершения, неизбежно рождает у актера выразительный жест, который в свою очередь окрашивает слово выразительной интонацией.

Одна из труднейших форм актерской игры — это монолог, речь, которую он должен произносить без прямой поддержки своих партнеров, без тех толчков извне, которые могли бы ему непосредственно помочь в развитии его мысли, могли бы давать ему непосредственное ощущение связи с окружающей действительностью. В монологе актеру легко оторваться от живого ощущения окружающей его реальности, от людей, к которым направлена его речь (будь это даже зрительный зал).

Все это тянет актера к пустой декламации, к слову, которое ни к кому не обращено, не связано ни с чем, кроме его внутренних, субъективных ощущений. В такой речи, отрываясь от своих партнеров и окружающей его воображаемой действительности, актер может оторваться и от зрителя.

Мне часто приходилось сталкиваться с этой трудностью в работе актера, и каждый раз мне помогало упорное стремление связать речь актера с пусть неосуществляемыми, но все же непременно существующими потребностью и желанием выполнить некоторую физическую задачу, связанную с живым движением, с работой тела.

Хочется привести пример работы над одним оказавшимся очень трудным монологом. Помню, мы работали над речью Суворова, обращенной к солдатам в решительный, переломный момент нечеловечески тяжелого перехода через снеговые вершины Альп. Среди предельно измученных солдат поднялся ропот и слышались уже отдельные голоса, требовавшие отказа от продолжения похода. Суворов вышел к ним с твердым решением изменить общее настроение. Он обратился к солдатам с длинной речью.

Автором сценария был написан текст, почти без изменений взятый из материалов воспоминаний. Но оказалось, что произнести его, не впадая в чисто риторический пафос, было очень трудно.

В первых опытах актера слова звучали то со слезливой сентиментальностью, то с наигранным величием. Если и удавались отдельные фразы, то они никак не связывались в целое. Глубокого увлечения, могущего создать непрерывное, целостное наращивание эмоционального волнения актера, получить никак не удавалось.

Очевидно, одного желания убедить солдат еще раз собраться с силами и преодолеть кажущееся неодолимым препятствием было мало. Для актера, игравшего Суворова, образ человека, всегда жившего прямым видением ясной физической задачи и стремлением к немедленному ее осуществлению, именно этой задачи в данном случае и не хватало. Не было

ясного решения, полной готовности к совершению конкретного ближайшего поступка.

С момента, когда это решение было найдено, работа сразу наладилась. Это решение было отыскано в словах, сохраненных для нас солдатской легендой: «Похороните здесь нашу славу боевую только вместе со мной! Седины свои позору не дам! Сдаваться не стану! Ройте мне могилу, похороните меня здесь!»

Мы поняли, что с этими словами можно было связать прямую физическую задачу. Актеру нужно было только поверить в то, что могила, о которой говорил Суворов, была для него не пышной фразой, не риторическим оборотом, а действительной ямой, которую сейчас должны вырыть по его приказанию солдаты; ямой, в которую он действительно ляжет мертвым, прежде чем сделает хоть малейшую уступку страху перед будущим. Актер должен был поверить, что могила, о которой он говорит,— не условный образ, сопровождаемый жестом, брошенным в пустое пространство, а что она здесь, что до нее несколько шагов.

Мы поняли, что именно это решение Суворова совершить конкретный поступок и несло в себе основное содержание, которое можно было бы выразить словами: «Вы всегда верили мне, и вместе с вами я неизменно приходил к победам. Сейчас вы перестали мне верить, моя жизнь стала ненужной вам, она не нужна и мне».

Когда актер поверил в возможное реальное действие, а не только в слова, сразу же появилось то, что мы называем на своем языке ритмом игры, появилась стремительная походка человека, несущего твердое решение, появился жест четкий и точный, далекий от сентиментальной взволнованности и ложной величавости.

Жест шел от чувства, обращенного не к себе, а к ним, к тем, которым он приказывал. Внутреннее решение превратилось в прямой приказ: «Ройте мне могилу!»

Верно найденное поведение Суворова естественно родило и правильное разрешение поведения солдат. Они не могли выполнить такого приказа, ибо не мыслили себя без Суворова, армии без Суворова, и слова полководца как бы раскрыли перед каждым из них предательскую сущность бунта.

Непосредственным продолжением взрыва чувства явилось бурное физическое действие — нарушая строй, солдаты бросились к полководцу.

Найденное превращение мысли и чувства в физическое действие, таким образом, привело к хорошим результатам не только в работе над монологом, но и над всей сценой в целом.

Вспоминаю еще одну сцену, которую стоит привести как пример скрытого физического действия, пример того, как желание и потребность физического действия, сдерживаемого и подавляемого волей, дает актеру опору для выразительной игры.

Суворов появляется перед Павлом, вызвавшим его из изгнания. Павел хочет предложить Суворову взять на себя командование армией при условии полного подчинения той нелепой прусской системе воспитания солдат, которая была для Суворова невыносимой. Суворов появляется перед императором еще глубоко взволнованный своей встречей с войсками, изуродованными павловской псевдодисциплиной.

Ненависть и презрение к глупцу и короне вместе с ясным пониманием невозможности изменить своими силами что-либо в новой глупой системе воспитания армии, диктуют Суворову единственную необходимую и желанную для него задачу — немедленно повернуться и уйти, отказавшись от всего, что будет ему предложено.

Но просто уйти нельзя, не позволяет субординация, внушенная с детства. Отсюда рождается мышечная скованность, столь несвойственная Суворову, подчеркнутая неподвижность собранного усилием воли тела, связанного борьбой против желания повернуться к императору спиной, подчеркнутая солдатская неподвижность, явно искусственная и потому раздражающая Павла.

Живыми у Суворова остаются только глаза. Именно в них сосредоточивается непосредственное отражение всего сложного хода внутренних переживаний актера. Ирония, презрение, бешенство, смех, непрерывное развитие мысли и чувства отражаются в этом единственном источнике, оставшемся свободным от скованности волей.

Почти вся сцена строилась так, что говорящий Павел и редко отвечающий Суворов снимались отдельными планами. Но в то время, как Павел появлялся на экране во весь рост, Суворов снимался очень крупно, так что на экране было видно только его лицо и живые, всегда говорящие глаза.

Так же, как когда-то в «Матери», в том эпизоде, когда актриса, увидев тело убитого мужа и еще не осознав огромности своего горя, делает свой единственный по-детски беспомощный жест рукой, словно отмахиваясь от несчастья, я вновь убедился, что сила прочно найденного внутреннего переживания актера, когда убраны почти все возможности внешнего его выражения, делает этот единственно разрешенный, скупой жест предельно выразительным. У матери был взмах руки, у Суворова оставались только глаза.

Сцена оканчивалась неожиданным, чисто суворовским поступком. Суворов не выдержал — потребность уйти, нараставшая в нем в течение всей сцены, вылилась наконец в прямое, уже ничем не сдерживаемое физическое действие.

С нарочитой наивностью, превратившей это действительное событие в анекдот, Суворов неожиданно схватывается за живот, заявляя о припадке расстройства желудка, и попросту убегает из императорской приемной.

На первый взгляд может показаться странным предложение взять в качестве ведущей задачи в такой сложной и богатой переживаниями сцене анекдотический трюк с расстройством желудка. Но именно такая постановка задачи помогла мне вместе с актером найти верный, легкий и удобный для актера путь к настоящей, увлеченной и полноценной игре.

Потребность физического действия — уйти во что бы то ни стало, оказалась тем ключом к внешней выразительности поведения, который позволил связно и цельно разрешить игру всего куска.

Все, что было сказано о значении работы над физическим действием в совместной работе режиссера и актера над ролью, сводится, таким образом, к утверждению цельности и непрерывности в актерской игре, к ее постоянной связанности как с внутренним миром актера, так и с внешними обстоятельствами.

Стремление к созданию и сохранению этой цельности означает стремление к реалистической игре, к совпадению с той непрерывностью и взаимозависимостью всех сторон поведения человека, которые реально существуют в действительности.

Цельность и непрерывность движения в росте и развитии такого произведения искусства, как театральный спектакль или кинокартина, должна существовать не только в отдельных кусках или сценах. Действия отдельных актеров движут создаваемые образы через всю пьесу и приводят судьбу героев к завершению, скрывающему в себе конечную цель общего движения, развития пьесы или картины и окончательную формулировку заложенных в них идей.

Сделать это общее движение целеустремленным и непрерывным — значит сделать пьесу реалистичной, сделать ее прямым отражением живых процессов действительности.

В общем целеустремленном движении действия пьесы или картины для каждого актера должна существовать его личная основная ведущая роль, к которой он приходит в момент завершения пьесы.

Стремление его воли, встречающееся с обстоятельствами окружающей его среды, то помогающей, то препятствующей достижению конечной цели, обусловливает то, что Станиславский называл «сквозным» действием актера в пьесе.

Важнейшим требованием, которое должно быть предъявлено к реалистическому осуществлению в актерской игре этого сквозного действия, будет постоянная, внимательная проверка его связности, непрерывности. Последовательность поступков должна быть такова, чтобы каждый отдельный момент поведения естественно возникал из предыдущего.

Для актера важно глубоко ощутить неизбежность каждого своего поступка, полностью обусловленного окружающими его обстоятельствами.

Для актера театра овладение органикой сквозного действия легче, чем для актера кино. Театральный спектакль может быть проигран в порядке репетиции целиком. Кроме того, играя в уже готовом спектакле, актер может совершенствоваться, непосредственно находя для себя сквозную непрерывность своей жизни в образе, проходящую через все целое пьесы.

В кинематографе чисто технические условия съемки делают эту возможность почти неосуществимой. Репетирование сценария в целом, подобно театральной пьесе, в подавляющем большинстве случаев невозможно. Почти всегда репетируются лишь отдельные сцены. Во время съемки актер действует в коротких кусках, которые должны будут превратиться в целое роли только после окончания всей работы, в процессе монтажа, то есть склейки отдельно снятых кусков в целую, непрерывную ленту.

Съемка отдельных кусков в большинстве случаев производится беспорядочно в силу множества чисто технических условий, связанных главным образом с экономным отношением к денежным затратам, которые в киноискусстве чрезвычайно велики.

Если съемочная группа выезжает в экспедицию, ей приходится работать в этот период съемки над всеми сценами, связанными с данной местностью, независимо от того, играет актер начало, конец или середину роли. Часто актер, находящийся в экспедиции, играет непосредственное продолжение того куска, который будет сниматься только впоследствии, когда будет построена соответствующая декорация в ателье.

При постановке «Адмирала Нахимова» актеру А. Дикому [9] пришлось сталкиваться с такими съемками в течение всего времени работы на корабле, плававшем в Черном море.

Но вместе с тем глубокая и внимательная работа над вскрытием и реализацией сквозного действия, о котором так много говорил Станиславский, необходима для актера кино в такой же степени, как и для актера театра, как и вообще для любого художника в любой области искусства.

Нужно помнить, что правильно найденное сквозное действие прежде всего помогает раскрыть идейное содержание, связанное с данным образом. Но вместе с тем это не только отвлеченное понятие, не только ориентирующая сила, дающая направление последовательным поступкам актера в течение пьесы.

Сквозное действие должно иметь отчетливо выраженную форму. Оно должно иметь свои моменты спада и подъема, ведущие к конечной кульминации. Оно должно быть целостным и непрерывным.

Актер может увлечься отдельным куском своей роли. Развязанная сила темперамента может заставить его дать в какой-либо сцене, лежащей в начале картины, такие яркие краски, что они уже не оставят

возможности для еще более мощного разворота внутренних сил, необходимого в конечной кульминационной точке роли.

Эту опасность знает каждый певец. Для того чтобы выдержать финальное форте, он должен заботливо сдерживать силу своего голоса в подходе к этому форте.

Чувство целого, ясное представление постепенного хода развития образа необходимо и для актеров театра и для актеров кино.

Но в кинематографе сохранение целостности и непрерывности развития жизни актерского образа ложится в значительной мере на режиссера.

Оно требует, во-первых, полноценной работы воображения, умеющего всегда воспроизвести всю будущую картину в ее целом, не в виде отвлеченных положений и задач, а в виде живых, зримых и слышимых сцен; во-вторых, безукоризненной образной памяти, позволяющей удерживать в живых представлениях все, что было уже сыграно актером.

Только обладая этими способностями и постоянно развивая их, режиссер кино сможет помогать актеру в той сложной обстановке киносъемочной работы, которая заставляет актера играть разрозненные куски роли без непосредственного ощущения их естественной последовательности.

Помню, как, снимая картину «Мать», я сознательно начал работу с финального куска картины, требовавшего максимального напряжения сил актрисы. Это был тот кусок, где мать, оторвавшись от тела убитого сына, поднимает над головой красное знамя и идет навстречу несущейся на нее лавине озверевших казаков.

Эта съемка обозначала и для меня и для актрисы самую высокую точку роли. В дальнейшей работе и в начале и в середине картины встречались сцены, требовавшие от актрисы большого внутреннего подъема. В сцене суда, когда мать слышит жестокий приговор, посылающий сына на каторжные работы, она поднимается, потрясенная великим гневом. Вслед за ее крупно снятым во весь экран лицом вспыхивает надпись: «Правда где?»

Было ясно, что этот кусок нельзя делать равным по силе своей внешней выразительности с финальным куском, и думаю, что я был прав, когда волей режиссера сдержал степень взрыва темперамента актрисы.

Я сделал это тем более уверенно, что имел возможность увидеть вместе с актрисой на экране уже снятые куски ее игры в финале.

Задача сохранения цельности и целеустремленности сквозного действия каждого актера, нахождение отчетливых его форм, обусловливающих наибольшую выразительность, должна, как я уже говорил, связываться с закономерным течением и развитием всей пьесы или сценария, включающих в себя игру всех актеров.

В этой необходимой работе вступает в силу решающая роль ведущих идей пьесы или сценария, то есть глубокое идеологическое содержание реализуемого произведения искусства.

Станиславский называет конечный вывод, к которому стремится идейное содержание пьесы, ее «сверхзадачей».

«Сверхзадача» должна непременно существовать в каждом истинном произведении искусства. В пьесе или сценарии ей должны быть подчинены в конечном счете все движения, все поступки действующих лиц.

Поверхностность, неспособность художника проникнуть в глубину наблюдаемого им явления порождали и порождают в искусстве все недостатки и уродливости натурализма, означающего изображение только внешних сторон жизни и создающего в результате коллекцию мертвых копий живых процессов.

Та же неспособность художника охватить жизненное явление в его целом, понять его во всех его живых связях с громадными всеобъемлющими процессами общественной жизни всегда приводила и будет приводить художника к формалистическим искажениям действительности, носящим, как это указал товарищ Жданов в своем выступлении на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), «ярко выраженный антинародный характер» [10].

Мир, изображаемый формалистами, однобокий, уродливый мир, в котором субъективный «вкус» художника раздувает, уродливо преувеличивает какую-нибудь одну сторону действительности и делает ее главной, в сущности, только потому, что художник ошибочно или с целью искажения действительности ограничивает себя показом именно этой одной ее стороны.

В искусстве актера и режиссера формализм особенно страшен. Он может дать на сцене и на экране живые примеры уродливого поведения человека.

Заразительная сила талантливой актерской игры, лишенной глубокого идейного содержания, может в самом буквальном смысле этих слов разложить и изуродовать сознание зрителя сильнее, чем какой-либо другой вид искусства.

Только реализм, стремящийся к полному отображению действительности во всем ее богатстве, способен стать искусством, не разрушающим, а помогающим творческой, созидательной работе человечества.

Художник-реалист отображает жизнь не для того, чтобы создать ее мертвую копию, не для того, чтобы упереться в одну из сторон и создать из нее препятствия, заслоняющие целое. Он стремится отобразить жизнь прежде всего как единый связный и неизбежно ц е л е у с т р е м л е н н ы й процесс.

Понимание целей, лежащих в будущем, для художника-реалиста необходимо потому, что всякое жизненное явление всегда развивается

в определенном направлении, независимо от субъективных вкусов наблюдателя.

Для художника-реалиста понять явление — значит увидеть направление, в котором оно развивается, узнать и понять законы, которые управляют этим развитием, ясно увидеть все стороны явления в их общей связности, то есть охватить это явление в его действительной, неразрывной цельности.

Отображая жизнь в ее цельности и неразрывном движении, художник-реалист не отрывает зрителя от действительности, а, наоборот, помогает глубже и точнее разобраться в ней, побуждает человеческую волю и разум к творческой деятельности, не к бесплодному созерцанию выдуманного мира, а к практической переделке мира живого и действительного.

Реалистическое искусство становится, таким образом, активным и плодотворным участником общего творческого труда человечества.

Именно к такому реалистическому искусству и прокладывал пути Станиславский, открывая реальные живые закономерности, лежащие в основе поведения актера на сцене, и создавая, таким образом, свой метод воспитательной работы.

Учение, ведущее актера от практических поисков живой связи своего личного и внутреннего мира с чувствами и поступками намечаемого образа к ясному пониманию тех конечных целей, которые должны дать играемому образу естественное, реалистическое, жизненно полнокровное развитие, и, наконец, к совместному стремлению всего ансамбля играющих актеров к разрешению идейного содержания всей пьесы в целом, определяет Станиславского как художника, целиком проникнутого духом реалистического искусства.

В нашей стране, в первом в истории человечества социалистическом обществе, искусство, естественно, складывалось и существует как часть общей созидательной трудовой деятельности народа.

В частности, кинематограф развивался в особо тесной связи с ростом общественной мысли и общественного созидательного труда.

Школа Станиславского, его метод работы с актером, его взгляды на сущность режиссерского творчества, на цели искусства не могли не вылиться в глубоко реалистическую природу киноискусства.

В своей книге «К. С. Станиславский на репетиции» В. Топорков приводит замечательные слова Константина Сергеевича о высоком искусстве:

«Чем больше я занимаюсь вопросами нашего искусства, — сказал однажды Станиславский, — тем в более краткие формулы укладывается мое определение высокого искусства. Если вы спросите меня, как я его определяю, я вам отвечу: «Это такое искусство, в котором есть с в е р х з а д а ч а и с к в о з н о е д е й с т в и е. А плохое искусство — где нет сверхзадачи и сквозного действия».

«Это говорит о том, — в свою очередь прибавляет Топорков, — что главным требованием к искусству у Станиславского было требование идейности его содержания» *.

В советском искусстве понятие реализма получило свое дальнейшее развитие и создало новое, глубокое, всеобъемлющее понятие социалистического реализма, то есть такого искусства, которое сознательно ставит своей целью «...знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схоластически, не мертво, не просто как «объективную реальность», а изобразить действительность в ее революционном развитии.

При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма» **.

Каждый из нас по личному опыту уже точно знает, что безидейность, субъективная вкусовщина, формалистические выверты, отрыв от общей народной жизни, от творческой общенародной деятельности означают смерть искусства и гибель таланта художника.

То, что Станиславский условно называет абстрактным термином «сверхзадача», стало для нас вполне конкретной частью практической общественной деятельности.

Когда, работая над первым вариантом «Адмирала Нахимова», я потерпел неудачу, партия разъяснила мне неверно понятую, а, следовательно, и неверно разрешенную «сверхзадачу» картины [11].

Относясь поверхностно к главной цели — показать народу Нахимова как великого флотоводца, определившего развитие русского военного флота на далекие годы вперед, я увлекся выдумкой фактически не существовавших моментов его частной жизни только потому, что хотел сделать картину внешне занимательной.

Всю переделку картины мы решили повести не по пути частных мелких исправлений, а путем поворота направления всего действия картины в целом. Мы не только выбрасывали ставшее ненужным, но и снимали совершенно новые сцены, кардинально изменявшие образ Нахимова, и сумели в конце концов правильно поставить и разрешить «сверхзадачу».

Когда мы приступали к работе над последней картиной об отце русской авиации Жуковском, мы знали, что труднейшая задача рассказа зрителю о жизни и работе творца аэродинамики может быть разрешена более или менее успешно только в том случае, если мы твердо возьмем на прицел конечную цель всей картины.

---

* В. О. Топорков, К. С. Станиславский на репетиции, «Искусство», М.— Л., 1949, стр. 184.

** А. А. Жданов, Выступление на Первом съезде писателей.

Нам казалось самым важным передать зрителю суть и смысл математической работы Жуковского так, чтобы его значение в развитии русской и мировой авиации было не просто упоминанием факта, а раскрытием действительной, реальной картины мощи русской научной мысли.

Общей целью всей работы должно было явиться прямое участие кинокартины в важнейшем деле проведения в широкие народные массы научных знаний, не искаженных псевдопопуляризаторским упрощением.

Ясно понятая и прочно утвержденная нами идейная устремленность картины — «сверхзадача» — неизбежно помогала нам в разрешении всех частных задач. Не только трактовка характеров действующих лиц, но и выделение, подчеркивание их отдельных черт подчинялось у нас главной цели — разъяснить содержание, величие и точность творческой мысли гениального математика, соединившего теорию и практику в мощную силу, создавшую в конце концов то, что мы называем сейчас лучшей в мире советской авиацией.

Может показаться на первый взгляд, что те общие задачи, связанные с идейной направленностью пьесы или сценария, о которых я говорил, должны принадлежать только литературному таланту автора сценария или пьесы.

На практике это оказывается далеко не верным. Снова приходится говорить о необходимой цельности реалистического произведения искусства, о том, что идея картины должна, в сущности, быть движущей силой каждой сцены, жить в каждой детали.

Это может быть достигнуто только тогда, когда вся роль, вся картина всегда ощущается режиссером и актерами как цельное, непрерывное движение, когда в этом движении нет разрывов ни между чувством и жестом любого актера, ни между жестом и речью, ни между текстом и лежащей внутри его мыслью, превращающейся в физическое действие, ни между физическим действием и его прямой целью — его физическим объектом, ни между этой частной целью и общей главной целью, к которой направлено все действие в целом.

Такие разрывы могут встречаться даже в очень талантливых пьесах или сценариях, написанных на бумаге. Эти разрывы обнаруживаются иногда при прямом испытании жизни опытом репетирующего актера и внимательным наблюдением режиссера-реалиста, являющегося как бы первым зрителем будущего спектакля или картины.

В работе над спектаклем или кинокартиной могут быть два случая: либо режиссер и актер отыскивают скрытую, но действительно существующую в сцене жизненную правду, либо они вносят неизбежное и необходимое для плодотворной работы исправление, подсказанное их чутьем к правде, воспитанной практическим опытом реалистической игры. И в том и в другом случае необходим ясный и отчетливый метод в работе.

Этот метод был открыт и начат в прямом его практическом осуществлении Станиславским в области театрального искусства.

В искусстве кинематографа он получил огромные новые возможности для своего плодотворного развития.

Великий художник-реалист, последователь и педагог Константин Сергеевич Станиславский шел по верному пути, на котором благородные реалистические тенденции русского искусства превращаются теперь в живую практику нового широкого течения, называемого социалистическим реализмом.

1952 г.

О ТВОРЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ

Успех всякого подлинного произведения искусства решает талант. Произведение, в котором не чувствуется таланта автора, находится вне пределов искусства. Но талант — это только движущая сила, и она может быть растрачена впустую, если художник не найдет ей правильной точки приложения, не сумеет верно направить.

А чтобы драгоценная сила таланта была целенаправленна, чтобы она из личного достояния художника превратилась в общенародное богатство, всякий талант должен быть воспитан.

Понять это могут, конечно, и в капиталистической стране. Однако условия, существующие там, таковы, что талант вынужден сам пробивать себе дорогу: в буржуазном обществе его не растят, не воспитывают, а покупают. Непризнанный, погибший талант — такова типичная для капитализма судьба людей искусства.

Только в нашей стране воспитание таланта стало предметом особой заботы государства. У нас перед всеми талантливыми людьми открывается широкая дорога. Партия и государство указывают им путь, помогают стать общественными деятелями, участниками процесса созидания общенародной культуры.

Решающим в воспитании советского художника является ясное понимание им своих общественных задач, которое дается изучением марксизма-ленинизма.

Только в нашей стране актеры получают высшее образование, включающее в себя обширный комплекс научных дисциплин.

Воспитание, которое дает наше государство молодым актерам, высокий уровень получаемых знаний не только помогают им, но и накладывают серьезные обязанности.

Талант не рождается в школе. Школа может только раскрыть талант, помочь ему развиться. Но для настоящего, большого художника

школа не кончается получением диплома. Пройдя курс учения, актер обычно не обладает еще глубоким знанием жизни, не знает своих возможностей. Жизненный и профессиональный опыт будет накапливаться с годами, постепенно. И чем крупнее художник, тем дольше он сохраняет способность учиться, расти.

В конце своей замечательной книги «Моя жизнь в искусстве» Станиславский говорит: «Когда я оглядываюсь теперь на пройденный путь, на всю мою жизнь в искусстве, мне хочется сравнить себя с золотоискателем, которому сперва приходится долго странствовать по непроходимым дебрям, чтобы открыть места нахождения золотой руды, а потом промывать сотни пудов песку и камней, чтобы выделить несколько крупинок благородного металла» *.

Так подводит итоги своей работы в искусстве настоящий большой художник.

Станиславский умел пронести до конца своей жизни тот творческий огонь, который не только давал ему возможность создавать замечательные произведения искусства, но и толкал его все время к накоплению новых и новых знаний, к отысканию новых и новых путей, к постоянной переоценке и критике достигнутого.

Верно направленный школой, ясно понимающий цели своей работы, неутомимо впитывающий в себя живую жизнь, приобретающий все новые и новые знания, талантливый человек сможет создать ценности в искусстве и тем внести вклад в развитие культуры страны.

Первые шаги молодого актера являются для него самыми ответственными. Я бы сказал, что первые две-три роли обычно определяют, насколько он может и хочет идти вперед. Для настоящего художника, особенно в кинематографе, именно первые роли могут в будущем стать опорой взыскательного отношения к своему творчеству и помогать в наметке новых путей.

Актер при первых выступлениях должен использовать поддержку, которую ему оказывает уже не преподаватель, а зритель.

Отклик зрителя — это важнейшее, серьезнейшее испытание художника. Нигде зритель не воспринимает так остро всякую фальшь, как в кинематографе. Более того, в результате почти предельного приближения к актеру, возможного только в кинематографе, зритель безошибочно угадывает внутреннее содержание не только образа, но и самого актера, его воплощающего.

Культура киноактера или, наоборот, его некультурность, его жизненный опыт, полнота или скудость его духовного мира, способность любить и ненавидеть или равнодушие холодного созерцания — словом, все, что определяет, богата или бедна внутренняя жизнь человека, будет — хочет

* К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, 1954, стр. 408.

Выступление В. Пудовкина на митинге в защиту мира в Вене в 1950 г.

В. Пудовкин в числе советской делегации среди работников культуры Индии, *1951* г.

В. Пудовкин в числе советской делегации среди работников культуры Индии, 1951 г.

того актер или не хочет — распознано зрителями по тончайшим внешним проявлениям игры, главным образом по его глазам.

Правда актерской игры связана с правдой внутреннего мира актера. В кинематографе эти две правды живут рядом.

При передаче зрителю правды экранного образа решающим порой является не поступок и не слово героя, а именно та проверка человека с глазу на глаз, которая не так часто бывает в жизни, а в кинематографе с его крупным планом существует как один из сильнейших приемов донесения правды внутренней жизни актеров. В кинематографе не существует возможности обмануть зрителя внешними приемами игры, которые все же встречаются на театральных подмостках.

Богатство внутреннего содержания человека накапливается не столько в результате увеличения количества событий, в которых он был участником или зрителем, сколько за счет глубины их переживания и понимания. Это углубленное понимание приходит с годами, как итог наслаивающихся воспоминаний пережитого, итог личного внимательного, пристального наблюдения за жизнью, наконец, как итог изучения опыта человечества, сохраненного в великих творениях искусства и литературы.

Богатство внутренней жизни никогда не бывает достаточным. Оно должно все время расти — и никогда не остается оно незамеченным зрителями.

Как только актер остановится в своем внутреннем росте, как только его тронет яд успокоения, уверенности в том, что он уже все может и знает, неизбежно изменяется сила и убедительность его игры.

Экран сразу раскроет его оскудевшее содержание, как потухшие глаза и морщины раскрывают наступающую дряхлость человека.

Если человеку пришлось многое пережить и перечувствовать еще до того, как он стал актером, это богатство жизни всегда скажется в его работах в искусстве.

Во всех ролях, которые сыграл Сергей Бондарчук [1], чувствуется большое актерское обаяние. Неотделимыми от этого обаяния являются именно вдумчивость Бондарчука, глубина и серьезность жизненного содержания, отраженные в его глазах.

Любопытно, что роли молодых людей ему удаются меньше, чем роли людей, в которых зритель ощущает жизненный опыт актера. Тутаринов в «Кавалере Золотой Звезды» менее интересен, чем даже Валько в «Молодой гвардии», и еще менее, чем Шевченко. И даже в пределах этой одной роли Бондарчук менее впечатляет в образе молодого Шевченко, чем в образе зрелого и пожилого человека.

А ведь Бондарчук еще молодой человек, ровесник Тутаринова, и внешне он выглядит совсем молодым.

Не подлежит сомнению, что существенную, если не решающую роль в актерских удачах Бондарчука играет не только прекрасная школа, выра-

ботавшая большое профессиональное мастерство, но и характерная биография актера, предшествовавшая обучению в институте кинематографии.

Ребенком Бондарчук видел большую и трудную жизнь и работу своего отца — рабочего таганрогского завода, в годы коллективизации посланного партией в Ейский район на борьбу с кулачеством и ставшего там председателем колхоза. Сам Бондарчук участвовал в Отечественной войне. У него была жизнь, богатая событиями, он их пережил, запомнил, многое понял и осознал.

Конечно, не у всякого молодого человека объективные обстоятельства складываются так, что он уже в самом юном возрасте приобретает богатый жизненный опыт. Для многих, вернее, даже для большинства накопление жизненного опыта, рост внутреннего богатства начинаются позже и являются важнейшей задачей их повседневной самостоятельной деятельности.

Какими же путями идти к знанию жизни молодому человеку, у которого нет за плечами богатой событиями биографии? Очевидно, он должен сознательно идти теми путями, которые на долю других иной раз выпадают случайно.

Как человек, любящий свою Родину, идет на войну добровольцем, так и художник, которому дорога правда его искусства, должен не по призыву, не дожидаясь того, как сложатся обстоятельства, а по личному почину смело входить в гущу жизненных событий и стараться активно в них участвовать.

По выходе из школы актеру надо стать хозяином собственной биографии и помнить, что без обогащения своего жизненного опыта ему не прийти к большой, настоящей правде создаваемых образов. Роли, которые он будет стремиться создавать только на основе профессиональной техники, может быть, будут в лучшем случае занимательными, но никогда не завоюют сердце зрителя, никогда не дадут актеру возможности достигнуть вершин творческой работы.

Путь к изображению жизни лежит через глубины самой жизни, и нельзя всю огромную работу переживания, наблюдения, сочувствования оставлять на долю автора и режиссера, а самому актеру только технически изображать то, что найдено и пережито другими.

И если актер, как это часто заявляют, действительно хочет стать решающим фактором спектакля или фильма, ему надо помнить, что право на это он должен приобретать не только своими способностями к профессиональной игре, но той степенью знания и понимания жизни, которая только и может осветить, углубить любую роль, наполнить творимый образ подлинной правдой.

Истинный художник не просто наблюдает любое событие — он переживает его. Без эмоционального восприятия жизни художник не существует.

Но эмоции вырастают, приобретают силу и возможность выражения в художественном образе только на основе жизненного опыта актера.

Художник, в особенности актер, должен обладать способностью к страстной наблюдательности, то есть к наблюдательности, обогащенной переживанием.

Для того чтобы изобразить что-то в искусстве с силой и убедительностью, нужно полюбить или возненавидеть изображаемое, а для этого нужно его узнать полностью, узнать до таких глубин, пока не почувствуешь, что либо полюбил, либо отверг.

Именно в этой страстной наблюдательности скрыты все возможности создания ярких образов, положительных или отрицательных.

Наблюдать нашу жизнь во всем богатстве ее проявления, и не просто наблюдать любопытные, интересные события, встречаться с людьми, изучать их поступки, а постоянно стремиться осознать, понять, углубиться в причины этих поступков, кроющихся как в характерах людей, так и в общественных условиях жизни, складывающей эти характеры,— это значит искать типическое, проникать в самую суть, в движение нашей жизни.

Эту страстную наблюдательность особенно важно выработать в себе молодежи, потому что она находится в том периоде роста, когда все приобретаемое органически, глубоко запоминается всем существом.

Известно, что иностранный язык, выученный в детстве, очень прочно усваивается человеком, а изучение в зрелом возрасте дается с гораздо большим трудом.

То же самое происходит и с непосредственными жизненными впечатлениями. В зрелом возрасте они проникают в сознание с трудом и не так запоминаются; в молодости же бывают богаче, сильнее и прочнее.

Вот почему всю энергию молодости актеру следует бросать на это жадное питание себя жизнью и не жалеть на это времени и сил. Не следует стремиться как можно скорее сыграть большую роль. Куда важнее — вобрать в себя как можно больше жизненного опыта, работая даже над незначительной ролью.

В кинематографе это особенно важно, потому что даже маленький эпизод может стать настоящим актерским достижением. В фильме «Возвращение Василия Бортникова» Нонна Мордюкова [2] сыграла крошечный эпизод с большой силой убедительности и высоким актерским темпераментом. Она выросла в колхозе и свое глубокое знание крестьянской жизни принесла в эту небольшую роль. А если бы ей пришлось в таком же маленьком эпизоде играть не колхозную трактористку, а, скажем, научного работника, ей нужно было бы собрать и впитать в себя как можно больше новых впечатлений, которые обогатили бы ее так же, как обогатило ее детство для образа трактористки.

Это положение, конечно, действительно по отношению к каждому актеру любого возраста. Но если пожилому приходится работать над изучением жизни лишь в скромную меру его возрастных возможностей, то молодой должен отдавать этому изучению бо́льшую часть своих свежих сил.

Пусть даже многое из того, что он узнает, с чем познакомится, не будет им непосредственно использовано в данной небольшой роли, но все накопленное пойдет впрок. Такая работа и будет той **большой школой**, школой высшего мастерства, о которой нельзя забывать, если хочешь расти.

Кинематограф необычайно помогает актеру в изучении жизни тем, что картины (за исключением, может быть, только исторических), как правило, снимаются в том месте, где происходит действие по сценарию. В киноэкспедициях люди попадают в живую среду, в окружение тех людей, которых изображают.

Но встретить любопытный человеческий характер, записать его в своей внутренней памяти — это только часть большого дела и к тому же не очень значительная. Разобраться же в том, как сложился этот характер в нашей действительности, почему он стал таким, а не другим, каково его будущее, зависящее не только от самого носителя этого характера, но также и от условий жизни, в которых он находится и будет находиться,— это значит завершить большую работу проникновения художника в создаваемый образ.

Превосходный педагог С. Герасимов [3] очень правильно понял, как важно для молодого актера накапливать жизненный опыт, обогащать создаваемый им образ в результате прикосновения к действительности, погружаться в атмосферу, в которой этот образ вырастал.

По рассказам актеров, участников фильма «Молодая гвардия», об экспедиции в Краснодон, где они прожили несколько месяцев, по волнению, с которым они говорили о встречах с родными и близкими молодогвардейцев, можно понять, какое громадное значение имели для молодых актеров впечатления этого прямого столкновения с жизнью своих героев. Живые и непосредственные впечатления стали основой правды экранных образов.

Постановка «Молодая гвардия», начатая еще как учебная и законченная как дипломная работа выпускников ВГИК, может и должна служить конкретным примером того, как нужно работать и в будущем со студентами актерского факультета.

Правильность педагогической системы герасимовской школы подтвердилась и значительным количеством хороших киноактеров, которых дал этот выпуск. С первых шагов своей самостоятельной работы личная одаренность, талант этих молодых актеров были верно направлены не по линии профессионально-исполнительской, а именно по линии творческой,

связанной с глубоким освоением и пониманием жизни. Дальнейшая судьба каждого зависит от того, насколько он твердо и убежденно будет продолжать верно начатый путь в искусстве.

Я говорил здесь только о том, как может актер обогатить свой внутренний мир, повысить свою внутреннюю культуру, получить право играть роль. Мне хочется прибавить еще несколько слов об общении со зрителем, о передаче ему того, что хочет сказать актер в образе.

Когда-то Горький в отзыве о пьесе начинающего драматурга сказал: «А писать нужно просто, как будто беседуя по душе с милейшим другом, с лучшим человеком, от которого ничего не хочется скрыть, который все поймет, все оценит с полуслова» *.

Здесь Горький с гениальной точностью определяет природу истинно художественного творчества.

Задача искусства заключается в поучении и воспитании людей, и решать ее нужно через глубокое общение с людьми. Самый страшный враг искусства — любая форма резонерства, то есть форма холодного, рассудочного общения с человеком.

Если художник заботится не о том, как бы выразиться поинтересней, пооригинальней, непохоже на других, а стремится лишь передать во всей полноте свое понимание и свое чувство так, будто он обращается к очень дорогому для него человеку, непонимание которого принесло бы ему обиду, а несогласие с которым для него недопустимо, значит, художник любит не только созданный им образ, но и своего читателя, зрителя.

Когда любишь человека, не сомневаешься в нем. Веришь в тонкость его натуры, в его способность все понять и хочешь лишь заставить его не только понять рассказанное, но и пережить вместе с тобой, а для этого невольно мобилизуешь все свои внутренние силы. Такая мобилизация внутренних сил, вероятно, и есть обаяние.

Ошибочно думать, будто актер должен только изображать. Ему нужно еще заставить зрителя — самого дорогого для него человека — это изображение смотреть и запомнить; нужно выработать такое отношение к зрителю, какое было у Горького к читателю. И тогда актер будет подмечать каждую свою неточность, будет воспринимать ее болезненно, потому что его неправильно может понять близкий ему человек.

Советские актеры должны стать поэтами той действительности, которую изображают. А истинные поэты всегда любят и ненавидят. Потому-то актер и должен участвовать в жизни, накопляя в себе чувства ненависти к плохому и любви к прекрасному.

1953 г.

---

* М. Горький, Об искусстве, «Искусство», 1940, стр. 179.

сочетаний с глубокими основами и [illegible]

[illegible]

[illegible] ... и есть общение.

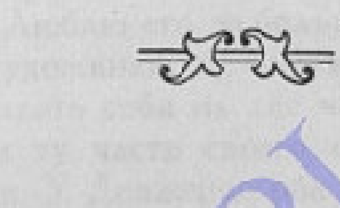
[illegible]

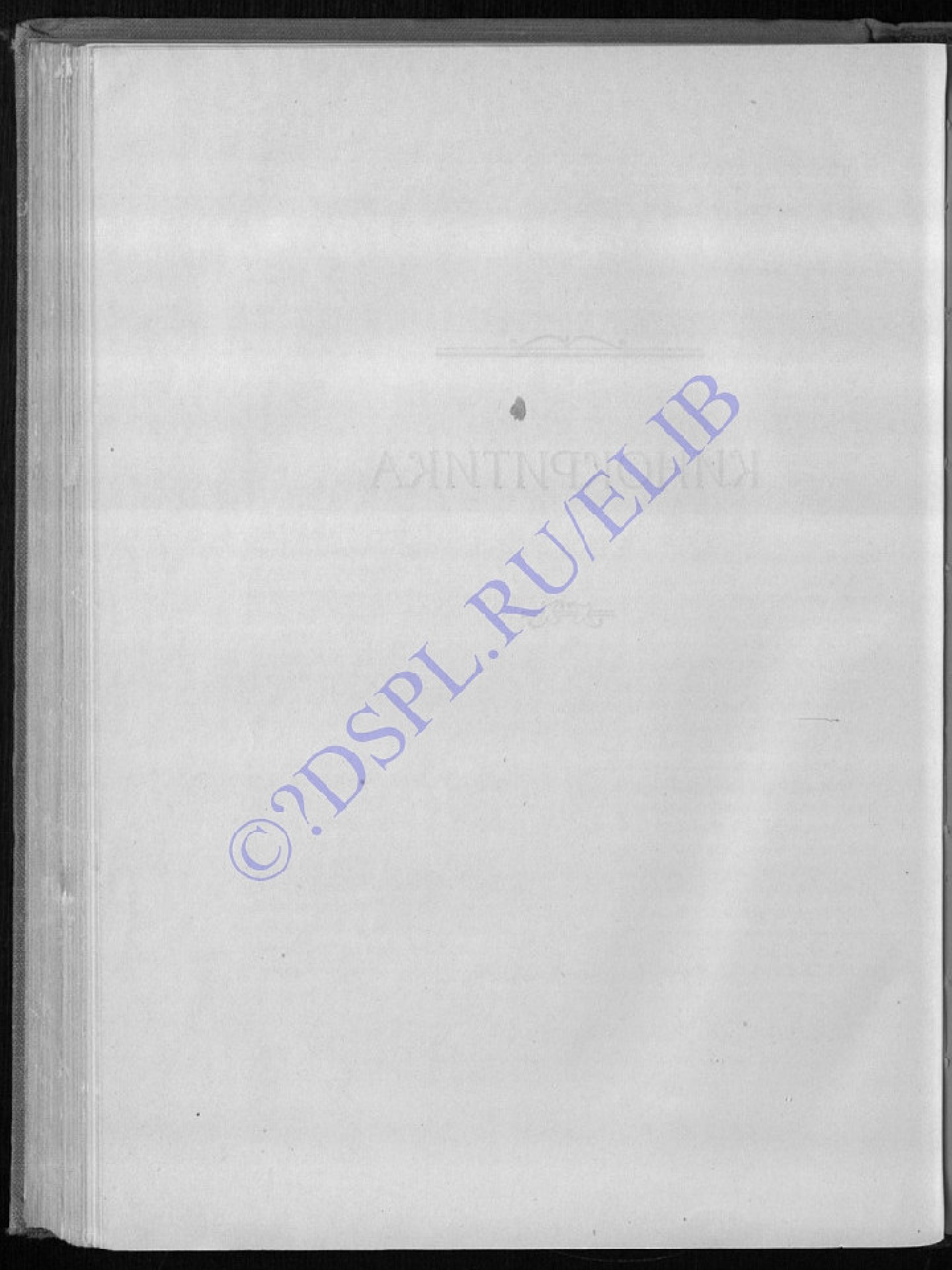
Советские актеры должны стать поэтами той действительности, [illegible]

[illegible]

[illegible] Собрание сочинений, т. 6, стр. 173 [illegible] 1955 г.

КИНОКРИТИКА





ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ВСЕСОЮЗНОМ ТВОРЧЕСКОМ СОВЕЩАНИИ РАБОТНИКОВ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ В МОСКВЕ в 1935 г.*

Даже при всей своей уверенности в товарищах я не думал, что сегодняшняя дискуссия так поистине блестяще развернется.

Товарищи, я очень люблю Довженко[1] и говорю это не в первый раз, люблю его в порядке очень большой, настоящей, внутренней искренней привязанности, которая началась у меня буквально с его первого выступления о «Звенигоре» — он показывал нам эту картину в московском прежнем АРРКе. Люблю его за большую внутреннюю честность, за настоящую честность художника, ту самую честность, которая не позволяет ему никогда разрывать себя на две части — интеллектуально знающую и понимающую и ту часть своего существа, которая сочувствует, сопереживает, волнуется. У Довженко обе эти части не связаны, а сплавлены. Я помню, как он мне говорил в частном разговоре.

— Хочу ставить ленту о колхозе, но не могу.

— Почему?

— Потому что,— говорит он,— не знаю.

Какая замечательная формула. «Не знаю» оказалось в конце. Вначале было «не могу», а всем вместе двигало «хочу».

Товарищи, замечателен и верен путь развития Довженко как художника. Он видит перед собой точку, на которую он должен шагнуть, видит интеллектом, но никогда он не двинется на нее прежде, чем не бросит его вперед страстный внутренний взрыв.

Только такую поступь художника я принимаю; может быть, это глубоко индивидуально, не знаю, но иной формы работы я не понимаю.

Я вспоминаю очень часто мной приводимую цитату из Ленина, передаю ее схематично: характеризуя работу революционера, Ленин говорил, что вначале должен быть трезвый расчет, а в выполнении — бешеная

* Сокращенная стенограмма.

страстность. Если Ленин говорил эти слова, значит он действительно придавал им настоящее и полноценное значение.

И вот, товарищи, отталкиваясь от блистательного, с моей точки зрения, широкого, многоохватывающего, сильно взволновавшего меня выступления Довженко, я хочу в своем выступлении говорить гораздо проще, по возможности спокойно и по возможности ближе к себе — к себе в своем сегодняшнем состоянии и, самое главное, в максимально честном рассмотрении себя, всех своих данностей, возможностей, мыслей и установок. Может быть, таким образом мне удастся перебросить от себя мост к вам, к каждому в отдельности.

Я задаю себе вопрос, — могу ли я работать так: сначала создать точную, ясную, проработанную теорию того, как я должен делать картину, какие пути наиболее безошибочны для того, чтобы поймать в свои руки зрителя, и только после этого начать работать. Я честно признаюсь, на основе прежнего опыта, что не могу так работать и не работал никогда. Я знаю, что все теоретические обоснования моей работы, все те выводы, обобщения, которые, скажем, могут быть действительными для работы в кинематографии вообще, все это либо делалось людьми другими, не мною, либо мною создавалось значительно позже того, как работа была сделана. Это моя индивидуальная особенность, но вместе с тем я глубоко убежден, что элементы этого в каждом из нас, вероятно, есть. Вот почему, товарищи, мне хочется сейчас тот основной вопрос, который разбирал каждый из выступающих, а именно вопрос об истории нашей советской кинематографии, разобрать несколько в другом аспекте.

Я хочу прежде всего проследить свою творческую биографию. Позвольте мне в порядке глубокого внутреннего рассмотра проследить все эти этапы своего пути и, может быть, попробовать провести некую основную линию.

Товарищи! Мы говорим о развитии советской кинематографии, мы говорим о целом ряде течений, о столкновениях этих течений и т. д., но мы иногда забываем, что история кинематографии — это и наша личная история, история развития каждого из нас. Мы забываем, что история нашего кино почти целиком укладывается в наши личные биографии.

Я вспоминаю теперь свою работу в группе Кулешова [2]. Мы ставили картину «Луч смерти». В этой картине я впервые выступил более или менее самостоятельно. Я работал и сценаристом, и актером, и помощником, и художником, монтировал вместе с Кулешовым. Для работы над «Лучом смерти» характерен был чрезвычайно низкий культурный уровень всех нас, всей нашей группы. Я понимаю под словом «культура» тот комплекс знаний, которые дает нам и может дать социалистическое государство, то есть я говорю о советской культуре. Наш культурный уровень был, повторяю, очень низок. Я вспоминаю, как рабочие в этой картине бегали взад и вперед, выпускали пух из подушек, появлялись

наемники капиталистов на аэропланах и рабочие, при помощи машинки, похищенной у кого-то, взрывали эти аэропланы. В картине действовали загадочные негоцианты и иезуиты, я сам играл одного из иезуитов. *(Смех.)* В финале обычно полагалось последним росчерком пера давать картине «советскую» визу. Так вот, в одном из проектов финала должны были фигурировать дети рабочих и дети богатых в трогательном единении, так представлялось будущее социалистического государства. *(Смех.)*

Вот, товарищи, мой тогдашний культурный уровень. Это был 1924 год.

Но при этой культуре мы владели техникой, а техника была на очень значительной высоте. Что же получилось? Получился тот результат, о котором многие здесь говорили. То самое преобладание монтажа, преобладание внешней формы.

Товарищи, я перехожу ко второму этапу. «Мать» — моя первая самостоятельная работа, и я утверждаю, что прав был Юткевич[3]. В этой картине я прежде всего отталкивался и руками и ногами очень упорно и от Эйзенштейна и от многого из того, что мне давал Кулешов. Я не видел возможности уместить себя, с моей органической потребностью во внутренней взволнованности, наиболее близко определяющейся для меня как «лирическая взволнованность», в этой сухой и своеобразно современной форме, которую тогда проповедовал Кулешов. Приблизительно то же самое было у меня и по отношению к Эйзенштейну. Я хочу быть чрезвычайно откровенным и честным, поэтому передам свою детскую по наивности фразу. Я ходил и говорил: ага, Эйзенштейн обыграл броненосец! Так я должен во что бы то ни стало суметь так же снять, — вы думаете, мать?.. Нет, городового. Я нарочно вам говорю это, чтобы вы поверили мне, что я говорю совершенно откровенно, а не в порядке казенного выступления. Я думаю, что, вероятно, во мне было сильно то, о чем говорил т. Юткевич,— инстинктивное стремление к живому человеку, которого я хотел так же обснимать, так же в него «влезть», как Эйзенштейн влез в броненосец.

Вспоминаю, с каким ощущением я начал «Мать». Может быть, это будет непонятно, но вы знаете, с чего началась во мне «Мать»? С образа раздавленной матери! Все сходилось, во-первых, на общем ощущении атмосферы романа Горького и, во-вторых, на конечном эмоциональном ударе: мать под копытом лошади.

Если я попробую разобраться, почему это было так, то я сумею, пожалуй, рассказать. Мне кажется, что в этой картине, в своей первой работе, я очень честно, с большим порывом захотел выразить все то, чем я тогда жил и чем хотел жить в будущем. Самыми внутренними, самыми глубокими ходами я хотел связать себя с революцией. Но эта связь прежде всего определялась степенью моей культуры. Дальше ощущения

протеста, внутренней ненависти, гнева за раздавленное прекрасное я не пошел. Прекрасное я стихийно поместил среди рабочих, а ненависть и гнев направил на казаков. Благодаря тому, что я действительно выражал все, что я ощущал, и выражал в очень простом порыве, мне думается, картина и вышла удачной. Эту картину я люблю больше всех своих работ. В ней есть целостность. И мне сейчас понятно, почему я не одолел финала. Конечно, потому, что как раз в финале была поставлена большая задача, на которую у меня культуры не хватило и не могло хватить. Вопрос об оптимизме, вопрос о путях рабочего класса, которые связывают 1905 год с Октябрем. На правильное понимание и разрешение этих вопросов меня не хватило, и это сказалось в картине.

Шкловский [4] обругал меня кентавром. Я же думаю, что был щенком, у которого в порядке молодости одна лапа бывает длиннее другой, задняя — короче передней. Я не хочу быть мифическим уродом из паноптикума,— у него нет будущего. Но я знаю, что из щенка вырастает живая собака, и ею-то я и хочу быть. *(Смех, аплодисменты.)*

Итак, последнее слово о «Матери». Картина была искренней. Это была попытка освоить, или, говоря моими словами, полюбить революцию.

Теперь — «Конец Санкт-Петербурга». Что происходит? Сейчас же после «Матери» ставится гораздо более сложная задача, развертывается Октябрьская революция, война и т. д. Что получается? Культуры не хватает. Ее хватает только на начало, на первую часть в деревне. Появляется парень в городе и понемногу начинает теряться, вернее, уходить у меня из рук. Начинаются общие слова. Чувствуется недостаток знаний, недостаток настоящего, подлинного вхождения в жизнь, недостаток моего внутреннего богатства, которое дается только медленно, с настоящим ростом. Недостаток этого внутреннего богатства сейчас же отражается на разрыве между полнотой и глубиной содержания и формальной его обработкой. В новом качестве, в новой форме начинается рецидив «Луча смерти».

В физике есть закон: когда у вас сжатый, нагретый газ через маленькое отверстие выпускается сразу в большое пространство, температура его падает. Каждый раз, когда я прорывался в больший объем темы, температура падала.

В общих рассуждениях о советской кинематографии Эйзенштейн, в частности, и другие ставили и разбирали вопрос о том, как монтаж делается самодовлеющим в картине. Здесь я хочу подчеркнуть, что дело не только в том, что вреден монтаж и что ухищрения его лишни. Дело в том, что этим монтажем и этими ухищрениями подменяли и не могли тогда не подменять отсутствие настоящей, большой полноты содержания.

Товарищи, не потому, что мы не хотели создавать живые характеры, у нас не выходили фильмы, а потому, что мы не могли их создать.

По-моему, очень характерным в этом смысле является «Конец Санкт-Петербурга». Там видно, что характеры, которые намечались вначале, вдруг распылились и пропали, потому что культура не выдержала объема темы. Разве так стихийно должен был расти парень, как было сделано в моей картине? Эти ошибки вкрались из-за недостатка культуры.

Все дело в том, что, когда мы говорим о создании живого характера, мы забываем, что мы говорим не об отвлеченном понятии человеческого характера, для создания которого, может быть, мы могли бы использовать литературу, существовавшую до нас,— мы по-новому ставим задачу. Мы говорим о нашем классовом характере, а для того чтобы создать наш классовый характер, нужно гораздо глубже войти в жизнь класса, а для нас — интеллигенции — нужно пройти огромный и сложный путь, чтобы войти туда. Вы видите, как сложен и длинен этот путь. Наши частичные неудачи были результатом тех усилий, с которыми, я утверждаю, мы со ступеньки на ступеньку поднимались вверх, пока не дошли до первых проблесков возможностей выполнения огромных поставленных перед нами задач.

Товарищи, разрешите мне очень кратко, вскользь, рассказать о моих следующих работах. «Чингис-хан». Типично, что малое удалось. Юткевич говорил о расстреле. Я с ним согласен. Это мое самое любимое место. Старая тема «Матери» — смутное классовое чувство, которое не осознается ни англичанином, ни монголом. Это удалось, потому что было внутри меня, это я знал всем своим существом. Но когда дело коснулось полного разворота картины, когда дело коснулось интервенции, получилось хуже, слабее. Опять-таки преобладание внешней отделки в картине было огромное. И финальная буря тоже оказалась лишь внешним символом восстания, и только.

Перехожу к следующей картине.

В «Простом случае» — еще более трудная задача. Вы заметьте, как идет возрастание трудности задач. Современный человек. Здесь уже действительно получился настоящий кентавр. Вы видите, как наиболее сложные задачи разрешаются уже в сплошной символике. Один момент, который мне удался, по-моему, это бой во второй части. Вся картина распадается на целый ряд получившихся и неполучившихся кусков. И в «Простом случае» и в «Потомке Чингис-хана» я был особенно силен технически, и вместе с тем моя культура шла на отрыве, далеко позади техники.

Объем задач все время возрастал — от «Конца Санкт-Петербурга» к «Чингис-хану», к «Простому случаю». «Дезертир» был еще более сложной задачей.

Иностранный пролетариат. Классовые вопросы ставятся в мировом масштабе, задачи растут и растут, а культура все отстает. В «Дезертире» то же: первомайская демонстрация вышла, человек не вышел.

И, наконец, товарищи, мы переходим к новому нашему сценарию. Сейчас я работаю снова с Зархи [5]. Те задачи, которые мы поставили, перекрывают все, что мы делали до сих пор. Снова, товарищи, перед нами поставлены очень большие и очень серьезные проблемы. Вопрос о том, насколько мы сами подтянулись, насколько мы выросли в культурном отношении, насколько мы действительно являемся советскими людьми. Только в этом дело, потому что технически мы достаточно сильны.

Сейчас выявляется замечательная вещь. Когда-то мы делали кинематографию, а сейчас совершенно ясно, что она делает нас. Тут все приветствуют слова, направленные к партии. Эти приветствия начинают отзываться в крови и в сердце. Мое глубочайшее убеждение, что монолитность «Чапаева», создание классового характера не могло быть случайной удачей. Почему у Эйзенштейна, почему у меня, который (в порядке зазнайства) равен по таланту с Васильевыми [6], почему у нас не получилось? *(Смех, аплодисменты.)*

Ясно, товарищи, здесь должна быть причина. Эта причина лежит во времени и партии. В этих двух моментах и лежит причина. *(Аплодисменты.)* В истории кино наша собственная культура догоняла технику. Техника росла, и только сейчас совершается пересечение путей. Когда культура будет перегонять и техника будет служить ей, вот тогда и начнется классический изумительный расцвет нашей кинематографии, о котором говорил Эйзенштейн и который несомненен.

Позвольте мне сейчас попутно сказать об одной опасности. Всегда, где есть большой прыжок, большое движение, есть и маленькие загибы. О них говорили. Но я хочу, в порядке патетического устремления, отвесить и свой удар по этой линии. Я хочу ввести еще один термин в наш и так, правда, богатый словарь тех ругательств, которые мы направляем друг на друга. Помимо термина «упрощение», «упрощенчество», я предлагаю ввести еще один термин «опрощение». Я говорю на «о», о толстовском ханжеском опрощении с белыми рубашками, с кротостью и прочим. Это «опрощение» звучит не только у Трауберга [7], но и вообще у ленинградских товарищей. Совершенно правильно, что Ленинградская фабрика идет сейчас изумительно, и можно говорить об особом стиле ленинградских картин. Но, говоря об этом стиле, идя частично за ним, не нужно перегибать в своем увлечении. Это аскетическое уничтожение монтажа, выбрасывание бесконечного количества младенцев из ванн создаст такой страшный сумбур, ужас в головах наших товарищей, что этого, конечно, допускать нельзя. Нам, конечно, нужен пафос и нужна патетика, и я вел свой рассказ отчасти для того, чтобы убедить вас в том, что в настоящей, движимой настоящей культурой руке никакой монтаж не страшен. Он оказывался страшным тогда, когда он действительно сидел на пустом месте. Мы надевали костюм на манекен и поэтому говорили только о костюме, но когда мы наденем его на человека,

то мы будем видеть человека в костюме, и это прекрасно. *(Аплодисменты.)* Поэтому все то, что мы сейчас говорили о пафосе и патетике ленты — не должно и не может приноситься в жертву тому, что я назвал опрощением. Позвольте мне сейчас с разбега перескочить на последний вопрос, о котором я хотел бы говорить, это — о красоте.

...Если каждый из нас пороется в собственной лаборатории, он увидит, что у него в каких-то ящиках на каких-то полках конкретные вопросы о красоте, о красивой вещи, красивом кадре, о красивом мужчине и женщине существуют. Нужно каким-то образом в них разобраться.

А какое положение у нас сейчас с красотой на кинофронте? Вот какое. У нас красота либо прозябает в состоянии контрабанды, и ее трусливо подсовывают на пробу — выйдет или не выйдет, либо в порядке пародирования перед публикой она оседлана всегда иронией, на ней всегда сидит иронический всадник. *(Смех, аплодисменты.)* Таким ироническим всадником на раскрашенном Россинанте особенно часто пользовались, простите, Сергей Михайлович [3], вы. *(Смех.)* Когда я вспоминаю ромашки на корове в «Старом и новом», когда я вспоминаю пейзажи в момент смерти быка, я вижу этот иронический проезд. Откуда это идет и как этого избегнуть? Все мы понимаем, что красота опошлена буржуазией. Но, товарищи, правильно ли красоту, опошленную буржуазией, переносить к нам и тут над ней смеяться тоже, как над опошленной? Мы делаем ведь картину не для буржуазии. Кого же мы здесь у нас обвиняем в пошлости?

Кажется, кто-то говорил, и правильно говорил, что ирония питается знанием. Нужно сразу сказать, что наша ирония питается как раз незнанием. Незнанием чего? Незнанием нашего зрителя, глубоким незнанием. *(Аплодисменты.)*

Если мы будем подходить к определению красоты сложным теоретическим путем, то есть заранее красоту выдумывать, чтобы потом создать ее на экране, я думаю, что из этого не выйдет ничего, кроме сложнейших, схоластических, академических, запутанных споров.

Что же нужно сделать?

Прежде всего надо красоте вернуть ее эмоциональное содержание. Образно говоря, нужно почувствовать и в себе и передать другому полноценность любования. Но всякая полноценность рождается из полноценности существования. У нас когда-то говорилось: «Я хочу жить красиво». Это абстракция. Я же утверждаю, что формула должна звучать так: то, как ты хочешь жить,— красиво. Вот путь к отысканию красоты. Если вы пойдете глубже в массы, если вы заживете их жизнью, если вы научитесь так полноценно любоваться вещами, которыми они любуются, вы начнете находить это новое красивое. Выдумать его нельзя.

Это вовсе не новый путь. Это питание у истоков, настоящих жизненных истоков, откуда идет искусство. Это было у Пушкина в поисках

корней его народных сказок. Разница в том, что мы должны идти не в сказки, а в живую жизнь. Это — настоящий, конкретный путь для отыскания красоты, красивых пейзажей, красивых лиц. Без этой живой классовой эмоции вы живого содержания красоты не получите, его может дать только полноценное общение с массой. Вот вам пример: вы думаете, что кадр в «Чапаеве», когда он стоит на коне на скале, некрасив? — Красив! Кто будет иронизировать по поводу этого чудесного кадра? Никто! Откуда он родился? Он родился из восторженных рассказов о Чапаеве. Вот появление типично красивого кадра. Как ни ройтесь, никакой политической драматургической обусловленности в этом памятнике нет. Он вышел красивым потому, что был получен из рук людей, хранящих в своей памяти любимый образ.

Разрешите остановиться еще на одной вещи. Здесь в выступлении Эйзенштейна было сложное, я бы сказал, «галактическое» место. Галактика — это звездная система, значительно бо́льшая чем та, в которую непосредственно входит наша солнечная система. *(Смех.)* Это место было туманно, неясно. Может быть, потому, что он не имел возможности достаточно развернуться во времени. Существо его сообщения сводилось вот к чему.

Путь нашего познания мира через искусство, как и все явления действительности,— двуедин. Образное, комплексное мышление, с одной стороны, и интеллектуальное утверждение, дробящее, анализирующее — с другой. Только единство этих двух моментов дает полноту познания. Образное комплексное мышление мы можем найти особенно ярко выраженным у тех народов, которые находятся еще на заре культуры. Вспомните его полинезийцев. Острие интеллектуального постижения Эйзенштейн находит у себя и говорит, что может построить образ огромного напряжения, если возьмет остроту своего интеллекта и объединит его в порядке полярности с тем образным охватом явлений, которые некогда создавались человечеством.

Товарищи, был Гёте, создавший огромные произведения искусства, и вы знаете, какую гигантскую роль в творчестве Гёте играла сила его научной мысли, объединенная с мифом и сказкой. Приблизительно об этом говорил Эйзенштейн в несколько туманной форме.

Я хочу сказать, что меня страшно радует Эйзенштейн во всем своем своеобразии. Он философ, мыслитель, по отношению к нам галактический *(смех)*, устремляется в основном по той же линии, о которой я сейчас говорил *(смех)*. Когда я говорил о красоте и о том, что мы найдем опору для этого в массах, я вносил лишь поправку для себя в концепцию Эйзенштейна. Я ощущаю, что миф рождается в нашей стране.

Мне приходится кончать на сниженных тонах из-за отсутствия голоса и темперамента. *(Продолжительные аплодисменты.)*

НАША ОБЩАЯ ПОБЕДА

Исполняется пятнадцать лет советского кино. Великое, мощное по своим возможностям искусство прошло трудный и сложный путь развития и теперь стало на пороге (и я в этом глубоко убежден) нового и огромного разворота. Путь развития советского киноискусства своеобразен и исторически необходим, как своеобразен и исторически необходим рост сознания трудящихся, строящих первое в мировой истории социалистическое общество. Только в нашей стране возможно было создание такой картины, как «Броненосец «Потемкин», явившейся первой крупной победой в мировом масштабе. Только в нашей выросшей стране возможно появление такой картины, как «Чапаев», вызвавшей единодушный восторг буквально миллионных масс и ставшей в кратчайшее время, в самом точном смысле слова, любимым народным достоянием.

Я помню первые работы режиссеров и актеров. Наивная, почти всегда приключенческая фабула, зачастую непосредственно взятая с американских образцов, ставилась в основу картины. Фигуры злодеев и героев различались по покроям костюмов и форме усов: живых характеров не было ни у тех, ни у других.

В одном из лучших по техническому выполнению фильмов тогдашнего времени, в «Луче смерти», загадочные рабочие загадочной страны появлялись только в финале для того, чтобы после панического бегства от аэропланов, грозящих им бомбами, кинуться в бойкую атаку на одинокий особняк директора фабрики. Все остальное действие картины разворачивалось среди каких-то негоциантов, иезуитов и многочисленных злодеев уже совершенно неопределенных профессий. Таких картин было много, — всякие «Рейсы мистера Ллойда» [1] и «Мисс Менды» [2] были сделаны по этому же рецепту, только много хуже.

Тогда наша работа не казалась нам ни глупой, ни напрасной. Только

теперь понимаешь, какую глубокую перестройку и какой огромный путь культуры прошли мы под руководством партии за этот десяток лет. Слово «идеология» — слово, имеющее величайший смысл, охватывающее всю полноту достижений творческой мысли победившего класса, — большинство из нас понимало формально. Первые наши картины были сугубо формальны. Даже «Стачка» Эйзенштейна, в которой сценарист и режиссер брали своей задачей прямой показ классового боя, поражала главным образом блеском внешних кинематографических приемов. Когда ставился вопрос о том, как бы «поинтересней» показать конспиративное заседание стачечного комитета, то совершенно всерьез было решено снять его в в о д е. Мокрые головы конспираторов, плавающих под кормой баржи, оказались решающим моментом в «трактовке» эпизода. Картины, как тогда выражались, «идеологически хромали». Хромали потому, что режиссеры попросту не держались на ногах.

Начался период большой учебы. Многих работников кино наша партия включила в свои ряды. Многих товарищей из своих рядов она послала на работу в кино. Я не могу отделить первого нашего успеха «Потемкина» от работы сценариста Нины Агаджановой-Шутко [3], члена партии, принимавшей участие не только в писании сценария, но и в монтаже кртины. Мы привыкли считать время «Потемкина» и нескольких лет, следовавших за ним, периодом расцвета советской кинематографии. Но, по моему глубокому убеждению, это был только первый шаг по правильному пути. Настоящий расцвет — еще в будущем и, наверное, недалеком, — это доказывает «Чапаев».

К началу тридцатых годов наши режиссеры достигли высокого уровня технического мастерства. На Западе по нашим картинам учились искусству монтажа. Многие и многие из нас прошли основательную теоретическую учебу. Выросла сознательность работников советского кино, но этого оказалось мало. Истинному художнику одного «книжного знания» недостаточно; нужно еще и живое, вдохновенное ощущение действительности, получаемое только от непосредственного общения с ней.

Постановление ЦК нашей партии от двадцать третьего апреля [4] призвало всех художников, «стоящих на платформе советской власти», к широким, глубоким и смелым исканиям путей, к наиболее полному отражению нашей действительности. Социалистический реализм стал боевым лозунгом нашего искусства. Мы начали борьбу за крепкий сюжет в картине, потому что я с н о е понимание и взволнованное ощущение внутренней связи событий, непрерывности диалектического развития любого явления свойственны н а ш е м у классовому сознанию, н а ш е й классовой идеологии. Живой человеческий характер, живые отношения между людьми нельзя создать на экране, если не изучишь их в действительности, если не полюбишь или не возненавидишь всем своим

существом реальных людей и реальные их отношения. Многие режиссеры и сценаристы пошли на завод, на стройку, в деревню, чтобы в тесном общении с жизнью найти нужный подъем творческих сил. И это простое, естественное движение сейчас же дало серьезные, значительные результаты. Эрмлер и Юткевич втянулись в жизнь и работу завода имени Сталина и создали такую картину, как «Встречный»[5]. Вдруг зазвучал в тонах большого актерского мастерства Гардин[6], которого мы видели во многих картинах раньше, но никогда им особенно не восторгались. Вдруг заиграла «скучная агиттема» о выполнении плана и сказалась не только увлекательной, но даже захватывающей. «Встречный» поднялся и крепко встал на рубеже нового этапа роста советского кино.

За «Встречным» последовал ряд картин, в которых режиссеры упорно ставили перед собой все те же боевые задачи: крепкий, увлекающий сюжет, глубокую вдумчивую работу актера и правдивость отражения действительности.

И вот появляется «Чапаев». Успех «Чапаева» — невиданный успех. Когда я пишу сейчас эту статью, мне хочется пойти и посмотреть картину еще раз. Я видел, как из кино выходили два мальчика и один из них всхлипывал, плакал: ему было жалко Чапаева. Другой, утешая плачущего, сказал: «А я ничего, привык, четвертый раз смотрю». В темном зрительном зале то и дело проносится гул: это влюбленные в картину, приходящие в пятый и шестой раз, заранее повторяют выученные наизусть слова Чапаева. На одном из сеансов при первых звуках бубенцов несущейся тройки восторженный голос закричал: «Вот он!» На улице милиционер, собираясь сделать замечание шоферу, начал свою речь словами: «Как это понимать, товарищи бойцы!» Милиционер был уверен, что шофер знает, откуда эти слова и по какому поводу они сказаны. Успех «Чапаева» не похож на столичную «сенсацию», вызванную очередным «боевиком», как это бывает на Западе. Особенность и сила успеха этой картины в том, что она стала для миллионов зрителей не просто интересной, а любимой (это показывает стихийный рост повторных посещений).

Чем же объясняется этот успех? Да прежде всего тем, что исторический образ Чапаева раскрыт режиссерами и актером так, что он становится родным и близким каждому из нас, живущему теперь. В картине показан, с умышленной сжатостью, бурный внутренний рост человека. Чапаев изменяется буквально от кадра к кадру, даже внешне приобретая иной облик. Для меня, как для специалиста, есть в «Чапаеве» помимо прочих качеств одно очень важное и специфическое достоинство. Все здесь сложилось вместе — и работа с широкой общественностью, с участниками исторических боев, с современниками Чапаева, и забота о сюжетной слаженности сценария, и исключительная актерская работа:

но, кроме всего этого, «Чапаев» — это кинематограф. Традиции театра, притянутые одно время в кино, сделали свое отчасти полезное дело и отпали. Развернутое в пространстве и времени действие «Чапаева» снова волнует нас мощью концентрированной динамики, так высоко поднятой когда-то немым экраном.

Еще одно хочется сказать в связи с работой Васильевых. В нашей стране, в нашей жизни никак не сумеешь воспринять победу товарища, как успех «конкурента». Если бы еще дело шло о каком-то новом «приеме мастерства», то, пожалуй, и могло бы явиться чувство зависти: что вот, мол, он первый выдумал, а не я. Здесь же, когда взрывом общего энтузиазма картина выросла в политическое событие, принимающее в самом буквальном смысле слова активное участие в жизни всей страны, какая же зависть может выдержать напор радости и гордости за общее наше дело? Победа Васильевых — победа и моя, и всех работников советского кино. Она, как военная труба, вбрасывает бойцов в седла, прогоняет усталость и наполняет мускулы силой.

Дата пятнадцатилетия советского кино является теперь не только формальным моментом обязательного юбилея, она является настоящим радостным праздником, на котором мы, творческие работники, можем с гордостью сказать, что наше искусство действительно может быть «самым важным из всех».

1935 г.

ЗА ЦЕЛОСТНОСТЬ И ЧЕСТНОСТЬ

Настоящего художника определяет честность. Я утверждаю, что честность художника есть одна из основ, на которых строится занимательность его картины.

Не знаю, были ли такие эпохи, когда люди чувствовали собственный исторический ход. У нас это есть, я знаю это по собственным ощущениям и ощущениям своих товарищей. Нас все время так расставляли: кого-то ставили на первое место, кого-то на второе, и именно на второе, и он должен был идти обязательно в затылок первому. Сейчас я ощущаю кинематографию, как ряд товарищей, стоящих развернутым фронтом, я ощущаю ее охват, ее разворот.

Это настолько важно, что не позволяет так дешево расценивать вещи, как их рассчитал Шкловский — по старому «гамбургскому счету» [1]. Он не учел многого.

Задачи кинематографии, которые мы ощущаем, настолько велики, что они не охватимы для одного человека. Получается занятная вещь — коллектив создается не путем собирания, а путем разделения.

Как будто бы целое — это ход кинематографии, а коллектив получается потому, что это целое разделяется на участки, по которым идут мастера.

Мы варимся сейчас в гигантском котле. Мы меняемся. Это органическое изменение. Это обязывает к огромной внимательности. Я знаю, что нужно по-новому, настолько по-новому, что нужно, может быть, неожиданные вещи проделывать относительно себя так, как это не могло бы прийти в голову никогда раньше. Когда я ищу учителей, которые могут помочь мне указкой, как по-новому, я наталкиваюсь прежде всего на зрителя. И здесь я обязан во что бы то ни стало найти такой ответ, который не только позволил бы мне констатировать факт моего изменения, но и понимать его. Когда я сталкиваюсь со зрителем, когда я ищу

этот контакт со зрителем, я прежде всего зачеркиваю ту установку, которая заключалась во взгляде на зрителя, как на опасного человека, суждение которого может привести к снижению меня как художника. Это — неверная установка, потому что я знаю, что я расту вместе со зрителем. В моем росте зритель меня ведет.

Я вышел после просмотра «Встречного»[2] страшно взволнованным. Я вдруг узнаю, что моя взволнованность совпала со зрителем. Вот тут я был поставлен твердо на место, и с этого места я могу уйти только тогда, когда я действительно буду абсолютно точно сшиблен разъяснением моей неправоты.

Я хочу все-таки сказать о двух выступлениях. На «Встречный» нападают, обвиняя его в театральности.

Театральность «Встречного» прежде всего не ошибка в методе. Он не может быть сделан иными приемами, кроме как театральными, поскольку в работе над ним отсутствовало время на изобретение многочисленных до сих пор не изобретенных приемов кинематографического оформления звуковой ленты. В основу «Встречного» формально, технологически был вложен диалог.

Что такое диалог? Это вовсе не значит, что один человек говорит другому реплику и другой ему отвечает несколько слов. Вовсе нет. Дело в том, что диалог — совершенно естественная база театрального зрелища. На театре художник имеет возможность вынести на сцену необходимое ему как настоящему художнику богатство и многообразие реальностей только путем слова, только через актеров. Ибо разделить театральное действие на сто пятьдесят шесть актов, чтобы дать возможность расшириться художнику в плане временном, на театре невозможно. В кинематографе это облегчается. В этом — мощь кинематографа. Многообразие реальностей может быть введено непосредственно на экран, и не только через актеров, но и приемом монтажа, путем того самого ужасного, сделавшегося штампом монтажа из маленьких кусочков, которые, по существу, являются тем новым качеством кинематографа, которое дало и будет давать ему огромную мощь воздействия, для того чтобы заниматься вопросами монтажа, чтобы изобретать способы. Как можно звуковой фильм монтировать, как заменять этим монтажем театральные методы диалога — это вопрос огромной технической работы. Если правильно подходить к учету «Встречного», как к определенному явлению в кинематографии, то ясно, если бы Юткевич и Эрмлер занимались этим изобретательством, то они (подчеркиваю) не смогли бы сделать того, что они сделали со «Встречным». Если бы они работали больше времени, они бы этого все же не сделали.

Я сейчас в «Дезертире» не смог удержаться и пошел по линии необходимых мне экспериментов[3], которые мне должны открыть путь в дальнейших картинах как работнику звуковой кинематографии, а не кино-

театра. Но я знаю, что благодаря тому, что я работаю над технологическими экспериментами, потеряю и уже потерял очень многое от того внутреннего (в самом теплом смысле) содержания, которое было с такой большой силой вложено в сценарий Агаджановой-Шутко.

Теперь — вопрос о занимательности.

Очень правильно и хорошо, по-серьезному говорил Юткевич. Он совершенно ясно формулировал основное, очень важное обстоятельство, что корень занимательности лежит в теме, в изживании кусочности внутри художника.

Незанимательность картины Довженко лежит глубоко в природе самого художника, ничуть не уничтожая его одаренности.

Кто-то говорил о том, что занимательно будет, если советскому зрителю будут давать его тематику, ему знакомую и близкую. Это одна из частей занимательности, без этого занимательности не будет, но этого очень мало.

Говоря о занимательности, нужно говорить о целом ряде линий, и я себе беру одну из линий, а не все целиком. Я говорю о внутренней, абсолютной цельности художника, которая абсолютно необходима.

Я говорил уже на диспуте, что у Довженко по отношению к «Ивану» [4] нет ни любви, ни ненависти, он только учел Ивана как единицу. Это отсутствие любви или ненависти и определяет, собственно, это выпадение занимательности.

Я считаю, что создание занимательных картин — это прежде всего огромная воспитательная работа АРРК [5]. Задача АРРК — создавать целостных органически художников. В этом — основа занимательности будущих картин.

1932 г.

БЕЗ МЫСЛИ НЕТ ИСКУССТВА

Много лет тому назад, когда отдельные произведения художников молодой Страны Советов впервые проникли в зарубежные страны, весь мир заговорил о новом советском искусстве. Лучшие, передовые критики писали о силе, правдивости и глубокой содержательности советских произведений. Идеологи буржуазии яростно вопили об «узкой тенденциозности», но и они не могли отрицать мощи воздействия созданий советских художников, резко выделявшихся на фоне неисчислимого «художественного» хлама, изготовляемого по заказу капиталистов для развлечения (вернее, для отвлечения в нужную сторону) масс. Это мощь воздействия на читателя, зрителя и слушателя была, конечно, не случайной.

Не в особой одаренности отдельных художников было дело, — таланты есть повсюду, дело было в том, что в советских произведениях неизбежно присутствовал мощный, живой дух победившего пролетариата. Бурно растущий, целиком захваченный огромной созидательной работой передовой класс человечества воспитывал в художнике смелость, новизну и четкую, реальную направленность мысли.

Без мысли искусства нет.

Чем поверхностнее, расплывчатее, беспочвеннее мысль художника, тем ближе он подходит к самой подлой, самой страшной для искусства области приемов легкого изготовления «приблизительных» вещей, к области так называемой халтуры. А халтура грозна, халтура страшна. Во-первых, потому что кажущаяся легкость работы расшатывает и уничтожает в художнике необходимое стремление к совершенствованию. Во-вторых, потому что она приучает художника относиться к массам, как к безликому потребителю, который «съест, что дадут». В-третьих, потому что она воспитывает в художнике поверхностное, наплевательское отношение к большим вопросам, которыми живет содержащий и питающий его народ. «Пусть мое дело маленькое,— скажет такой художник,— я делаю

его как могу, и я сыт, оставьте меня в покое». В-четвертых, наконец, халтура страшна, потому что рука врага легче всего может использовать в своих целях произведение, мысль которого неясна и расплывчата.

Нет большого искусства без убежденности художника.

Конечно, каждый художник индивидуален. Конечно, его произведение непосредственно связано с субъективными мыслями, чувствами и ощущениями. Но ведь эти мысли, чувства и ощущения бывают разными даже у одного и того же человека. Многое нам только «кажется», в другом мы убеждены. Истинный художник не имеет права строить свое произведение на том, что ему «показалось» интересным или важным. Эта важность при проверке может оказаться случайной. Не все личное является нужным и интересным народу, для которого, в конце концов, произведение искусства создается.

Только то, в чем художник глубоко убежден и в чем он хочет непременно убедить всех, достойно быть положенным в основу его творческой работы. Сила лучших созданий нашего искусства именно в этом неодолимом стремлении художников ясно передать всем мысли, в верности которых они предельно убеждены, и в том, что эти мысли являются плодом творческой, созидательной работы огромного коллектива.

Славный ленинский комсомол, авангард советской молодежи, радость и надежда нашей родной страны, беспрерывно вливает новые силы во все области труда. Наше искусство растет и будет расти за счет молодых талантов. Смелость, убежденность в непримиримости и самокритика — качества, которые воспитываются в каждом комсомольце. С этими качествами он станет в будущем честным и стойким большевиком. С этими качествами молодой художник поднимет советское искусство еще выше, до невиданных вершин человечества.

1938 г.

О СОВЕТСКОМ ЗРИТЕЛЕ

Мы, режиссеры советского кино, как летчики и моряки, как шахтеры и каменотесы, работаем для народа. Тесное общение с народом, с нашим многомиллионным зрителем, от кочевых киргизских племен до ненцев и нанайцев — жителей тундр — помогает нам, учит нас, подсказывает нам темы будущих работ, нужные и правильные, и предостерегает от ошибок.

Кинематограф — искусство, проникающее всюду, где есть люди. В кают-компаниях пароходов, в кабинах самолетов, в палатке высокогорного лагеря на Памире — зрители смотрят наши фильмы.

Из разговоров, бесед с аудиторией и из тысяч писем я знаю советского зрителя. Это не скучающий зритель, который пришел в кино развлечься и интересуется только стоимостью картины или туалетами героев.

Это зритель, который жадно ждет окончания твоей работы, любит ее, готов в любую минуту помочь тебе, поощряет и восторженно хвалит, если работа удалась, и жестоко критикует, если ты с работой не справился.

В первую же неделю после выхода на экран «Суворова» я буквально утонул в бесконечном количестве писем. Это были поздравления, пожелания, требования разъяснений того, что кажется в фильме непонятным, потребность знать все о картине и ее героях. Казалось, что стоишь перед этой жадной, разогретой толпой, которая верит тебе и бесконечно радуется твоей удаче.

Какое количество мыслей и чувств вызывает каждая наша работа!

Но и раньше, когда я еще не приступил к съемке, маленькая заметка в газете, сообщающая, что я ставлю фильм о Суворове, вызвала бесчисленный поток писем. Мне присылали редкие книги о Суворове, где-то записанную песню о нем, сообщались воспоминания о суворовском вре-

мени, сохранившиеся в роду. И вся эта помощь была бескорыстна, абсолютно безвозмездна. Некоторые письма даже не были подписаны — не знаешь, кого благодарить.

Я получил недавно присланную мне в конверте вырезку из газеты «Красный флот». В маленькой заметке сообщалось, что в Днепропетровске обнаружена редкая книга о Суворове, изданная в 1827 году. Товарищ, приславший мне заметку, пишет, что беспокоился, как бы я не проглядел эту заметку.

Режиссер Михаил Ромм [1] рассказывал мне как-то, что когда он и его товарищи подбирали и разрабатывали грим артиста Щукина [2], играющего роль Ленина в фильме «Ленин в Октябре», к ним пришел молодой парень — студент Московского университета. Он принес коллекцию фотографий Ленина, которую собирал в течение десяти лет. В коллекции были редчайшие снимки. Этот товарищ отдал свою коллекцию режиссеру с радостью и безвозмездно.

На съемках этой же картины, которая должна была быть выпущена к точному сроку — годовщине пролетарской революции,— произошел такой случай. В конце съемок, когда до окончания работы над фильмом оставались считанные часы, погиб кусок снятого материала. Чтобы переснять его, нужно было собрать массовку в несколько сот человек. Был вечер выходного дня. Где найти участников для массовки? Работники группы подошли к нескольким кинотеатрам Москвы. Они обратились к зрителям, выходящим из театров, с просьбой помочь снять кадр для картины «Ленин в Октябре». Через два часа на студии собралось несколько сот человек. Они снимались под открытым небом всю холодную, осеннюю ночь. Большинство участников этой массовки не пришло за гонораром.

Зритель не только любит, он ценит и уважает наш труд. Он считает его таким же нужным и важным, как добычу угля, как сбор урожая. И это не метафора. Режиссер Борис Барнет [3] снимал картину «Ночь в сентябре» в Горловке на Донбассе — крупнейшем угольном бассейне нашей страны. Каждый день, пока шли съемки, шахтеры сообщали киногруппе количество угля, поднятого на-гора. Группа рапортовала шахтерам о количестве полезных метров снятого материала. Это было своеобразное и очень плодотворное соревнование.

Какое великолепное ощущение знать, что твоя работа не только радует, нравится, учит, но и помогает другим людям в их работе, воодушевляя их, мобилизуя их волю. Я видел знак признательности за вдохновение у заслуженной артистки республики Любови Орловой [4], подаренный ей рабочими Челябинского тракторного завода имени Сталина. Это — кольцо. Поршневое кольцо с выгравированной надписью «Нам песня строить и жить помогает» [5]. Двенадцать тысяч триста четырнадцатая штука — рекорд, достигнутый нами после вашего фильма».

НАМ НУЖНА ИСЧЕРПЫВАЮЩАЯ ОЦЕНКА ФИЛЬМОВ

На настоящем этапе развития советской кинематографии, который можно характеризовать как период становления жанров, мы особенно остро ощущаем отсутствие всесторонней высококомпетентной критики.

Далеко не случайным и чрезвычайно показательным является почти одновременный выпуск трех таких крупных по своему идеологическому и художественному значению фильмов, как «Чапаев», «Юность Максима»[1] и «Крестьяне»[2].

Какие разнообразные жанры! «Чапаев» — героическая эпопея, фильм «Юность Максима» представляет собой лирическую драму, в фильме «Крестьяне» дан образец психологической драмы.

Перед нами наличие трех совершенно различных направлений в современной кинопродукции. Весьма возможно, что впоследствии каждое из них создаст школу.

Эти серьезные работы требуют глубокого анализа, они ждут ответственной, хорошо организованной критики.

Если принять во внимание, что промежуток между окончанием работы режиссера над одним фильмом и началом его новой постановки обычно чрезвычайно короток, то особое значение приобретает момент своевременной организации критической оценки фильма.

А между тем современная кинокритика, даже в лучшей своей части, за весьма немногими исключениями кустарна и разрозненна. Бывали случаи, когда выпущенные фильмы не только месяцами, но по целому году ждали оценки прессы. Такие явления, конечно, недопустимы.

Нужно признать вполне правильным применяемый за последнее время метод предварительной оценки фильма, до его показа широкому зрителю. В этом случае особенно важно, чтбы новая кинокартина была исчерпывающе разъяснена зрителю, чтобы критика, всесторонне осве-

тив ее, могла правильно определить ее место в развитии нашей кинематографии.

Конечно, трудно требовать, чтобы в одном лице совмещались все необходимые для этого знания. Вероятно, впоследствии наша организующаяся Киноакадемия, ленинградская ГАИС, киноотдел московской Комакадемии [3] вполне смогут дать нам таких разносторонне образованных киноведов, но в настоящее время такая оценка может быть дана в прессе не одним, а скорее несколькими лицами, в числе которых должны быть крупнейшие кинотеоретики из режиссеров и высококвалифицированные искусствоведы-марксисты.

Однако предварительной оценкой специалистов киноведов нельзя ограничиваться. Бывают случаи довольно резкого расхождения между оценкой фильма со стороны специалистов-киноработников и приемом, оказанным ему широким зрителем.

Так, например, фильм работы Гиндельштейна «Любовь и ненависть» [4] вызвал весьма неодобрительные отзывы со стороны творческих киноработников, а целым рядом городских и фабричных организаций был принят с большой теплотой.

Очевидно, причина в том, что правильно подмеченный нашими специалистами ряд режиссерских приемов, справедливо осужденных и отброшенных уже современной кинематографией, перекрывает в их восприятии ценную сторону фильма, заключающуюся в искренней теплоте, с какой подал режиссер глубоко волнующую его тематику, — героическую защиту женщинами дорогих им шахт в 1919 году.

Это о б щ е е проникновение режиссера и зрителя одинаково понятной им обоим темой заставляет зрителя реагировать только на положительную сторону фильма, перекрывающую в его восприятии правильно подмеченные специалистами отдельные недочеты режиссерской трактовки.

Исходя из этого, я считаю особенно ценной мощную волну зрительской оценки, хлынувшую со всех концов Союза тотчас же после показа «Чапаева».

Сочетание п р е д в а р и т е л ь н о г о всестороннего анализа фильма специалистами с п о с л е д у ю щ и м и отзывами о нем широкого массового зрителя явится подлинно исчерпывающей оценкой фильма, способной правильно ориентировать весь творческий коллектив кино в определении качества проделанной им работы.

1935 г.

СМЕШНО И ТРОГАТЕЛЬНО ДО СЛЕЗ

Работники советской культуры приветствуют Чарльза Чаплина[1].

Сегодняшний вечер мы посвящаем великому мастеру киноискусства, удивительным образом соединяющему в себе дар драматурга, актера и режиссера — Чарли Чаплину. Его имя пользуется огромной популярностью в нашей стране, и я думаю, что он заслужил ее не только своим разносторонним талантом, но и той человечностью, глубокой правдивостью и смелостью, которые определяют его творчество.

Картины Чаплина «Огни большого города» и «Новые времена» и даже «Диктатор», проникнутые любовью к одинокому человеку, затерянному в сутолоке большого города, являются прямой обличающей сатирой на гитлеризм и ставят художника в число передовых, глубоко мыслящих общественных деятелей.

Сегодня художник Чарли Чаплин дорог нам и тем, что содержание его картины не расходится с прямым смыслом его выступлений в прессе и на ораторской трибуне. Еще в начале войны в страстной и убежденной речи Чаплин призывал к немедленной помощи СССР — к открытию второго фронта. Он заканчивал словами: «Я призываю вас — откроем второй фронт. Это не моя идея — это инстинкт народа, и этот инстинкт правилен». Совсем недавно, в связи с великими победами Красной Армии, Чаплин пламенно приветствовал нашу Родину, прямо указывая на решающую роль ее героической борьбы с фашистскими бандами для спасения светлого будущего всего человечества.

Таков Чаплин, горячо любимый нами художник и глубокоуважаемый нами мыслитель. Сегодня многие из моих товарищей будут говорить о его творчестве объективно, разбирая его со всех сторон, мне же позвольте поделиться с вами тем, что мне особенно дорого — моими непосредственными впечатлениями, я бы сказал, скорее «непосредственными переживаниями», рождавшимися во мне в связи с картинами великого

мастера. Чаплин обладает удивительной способностью вызывать к себе доверчиво-простодушную любовь самой широкой массы зрителей. Он принадлежит к числу рождающихся художников, которые становятся «властителями сердец» своих почитателей. С изумительной простотой и легкостью объясняясь языком образов, понятных каждому, Чаплин соединяет гомерическое веселье ярмарочного балагана с тончайшей правдой рассказа о внутреннем мире человека. Он заставляет смеяться и плакать и раз навсегда умом и сердцем запоминать то, что увидено на экране. Мне так же, как, вероятно, многим из моих товарищей, трудно смотреть кинокартины, отдаваясь целиком непосредственному их восприятию. Всегда мешает профессионально-критическая оценка, возникающая даже в особо волнующих местах. Но картины Чаплина для меня исключение.

Я поддаюсь их обаянию и забываю о своем ремесле с первых же кадров. Я чувствую себя счастливым, когда мой смех сливается с хохотом мальчишек в первых рядах.

Сравнительно недавно по окончании картины «Огни большого города» я посмотрел на своего соседа по ложе — он застегивал пальто, повернувшись лицом к стене. Он, очевидно, не хотел, чтобы я заметил слезы на его глазах. Ему нечего было стыдиться, мои глаза тоже были влажны, а я смотрел картину в четвертый раз. На картинах Чаплина я становлюсь легко и естественно рядовым, неискушенным зрителем и хочу всегда оставаться таким.

Я назвал Чаплина «властителем сердец» без риторического преувеличения. Его картины необыкновенно трогательны — это знает каждый. Но эта трогательность, волнующая чувства, ни в какой мере не может быть названа сентиментальной. Ее природа благородна, она происходит от глубокой и тонкой работы мысли художника, знающего жизнь, любящего людей и верящего в их лучшее будущее.

Мои друзья Эйзенштейн и Александров, встречавшиеся с Чаплином в Америке[2], рассказывали мне, что этот человек — автор самых смешных в мире комедий, часто казался им мрачным, замкнутым в себе, чуть ли не мизантропом. Их рассказ не удивил меня. Я уверен, что мысли, из которых рождались смешные и трогательные произведения Чаплина, совсем не веселы и нисколько не добродушны.

Чаплин очень прямо и очень пристально смотрит на окружающую его жизнь и прекрасно отражает ее мрачные стороны. Правда, Чаплин никогда не обнажает своих мыслей, он, как отличный художник, воспроизводит картину подлинной жизни с ее хорошими, слабыми, комично-трогательными людьми и со всей сложностью сплетения обстоятельств и отношений между ними.

Но стоит нам только восстановить в своей памяти ряд его картин, как сразу сквозь кажущуюся беззаботной клоунаду проступает горькая

и жестокая в своей правдивости мысль художника. Я вспоминаю его многочисленные коротенькие немые картины. Их герой маленький человек в котелке, с наивно, по-детски, вывернутыми ногами, неутомимо копошится, пробираясь через жизнь. Он напоминает муравья, тянущего соломинку. Он кувыркается через крошечные комочки земли, скатывается в ямки, снова забирается и снова сваливается, с неимоверным упорством преодолевая бесчисленные маленькие препятствия. Человек в котелке добивается счастья. Даже не счастья, это слово слишком грандиозно, он добивается простого, хотя бы маленького благополучия в повседневных делах. Его требования не превышают требований каждого обыкновенного человека. С детским простодушием он предъявляет их окружающим людям, несмотря на огромную энергию, которую человек затрачивает в течение множества приключений.

Серия картин Чаплина находится в прямом противоречии с навязчивой рекламой «успеха», якобы неизбежно сопровождающего всякую энергичную деятельность. Но, может быть, человечку в котелке просто не везет? Может быть, он несчастная жертва редко бывающих случайностей или ужасных козней профессиональных злодеев? Совсем нет. Я бы сказал, как раз наоборот. Все нормально. Жизнь устроена и идет своим чередом. Все капканы и ловушки находятся на нормальных, определенных законом местах, охраняя чьи-то интересы, и человек попадает в них только потому, что искренне не понимает их смысла и поэтому не ожидает встречи с ними. Люди, мешающие ему и преследующие его, совсем не профессиональные злодеи. Они очень добродушны, но только весьма добросовестны в исполнении своих прямых обязанностей и усвоенных ими как незыблемых форм традиционного, устойчивого быта. Но именно эта нормальная их деятельность и является фатальной для человека в котелке. Ни один из отрицательных персонажей чаплинских картин, взятый в отдельности, не злодей, но если вы усилием воображения соедините вместе все их поступки и все черты их характеров, получится грандиозная, устрашающая фигура Злодея с большой буквы, который, как паук, опутал всю жизнь бесчисленными нитями своей паутины. В непосредственной связи со сказанным я не могу не упомянуть «Парижанки». В этой картине, как будто бы выпадающей, на первый взгляд, из обычного художественного стиля Чаплина, с исключительной, по-моему, силой и ясностью выступает мироощущение автора, о котором я говорил выше. Вспомните ее сюжет, простой до наивности. Двое молодых людей любят друг друга и не могут соединиться. Что им мешает? Роковая катастрофа? Нет. Вражеские происки злодеев? Тоже нет. Их губит бесчисленное множество мелких, как будто бы естественных событий. Упрямство любящей матери, основанное на нелепом предрассудке. Добродушный цинизм жуира, которому, в сущности, все равно, потеряет ли он любовницу или сохранит ее. И, наконец, жестокая боязнь откры-

той искренности, постоянное подозрение лжи и обмана, питающееся наблюдением исподтишка и выводами, сделанными наедине с самим собой. Упавший воротничок ранит насмерть веру в ответную любовь любимой женщины. Отрывочные слова, услышанные за закрытой дверью, разрушают возможность примирения влюбленных. Множество обычных, но дурно истолкованных случайностей, привычных сплетен, узаконенных предрассудков и естественных жестокостей собираются вместе и приводят к трагическому концу — самоубийству.

Чаплин интернационален. В каждой стране, в каждом народе, везде, где живут люди и существует установившийся быт, маленький человечек в котелке, неутомимо требующий элементарной, разумной справедливости в человеческих взаимоотношениях, непременно найдет отклик в сердцах благородно мыслящих людей. Я убежден, что в послевоенной реконструкции жизни — о чем сейчас уже думают наши заокеанские друзья,— этот призыв Чаплина будет услышан. В нашей стране, где так высоко стоит проблема воспитания человека, где скорейшее уничтожение родимых пятен прошлого, уродующих психику людей, является всеобщей, государственной задачей, картины Чаплина принимают особенно горячо. Чаплин всегда был и остается художником искренним и чрезвычайно органичным в своем развитии. От примитивных комедий, в которых смысл протеста против установившегося общественного быта едва различался, он дошел до ясной направленности своих ударов в картине «Новые времена», все время оставаясь цельным и последовательным. Как понятен и закономерен взрыв его гнева, породивший последнюю картину «Диктатор»!

Чаплин обрушился на Гитлера со всей силой своего таланта.

Он не постеснялся выступить в конце картины без грима [2], с прямым призывом к борьбе с фашистским чудовищем. Я целиком понимаю его поступок. Поступок художника, который, как никогда, хотел предельной ясности в раскрытии своей благородной цели.

Чаплин с первых же дней войны горячо верил в силу Советской Армии и нашу победу.

Мы можем сказать ему в ответ: «Дорогой наш друг! Ваша вера в победу человеческого разума и справедливости не обманула вас. Этот час победы наступит тем скорее, чем скорее вооруженные силы наших союзников присоединятся к натиску Советской Армии, — фашистский зверь будет раздавлен, и над освобожденным миром засияет солнце добра, культуры и свободы!»

1944 г.

[ПИСЬМО МИСТЕРУ РОТА]

Дорогой мистер Рота[1]!

Я посылаю Вам свой ответ с весьма большим опозданием, которое объясняется только тем, что я был вынужден работать очень далеко от Москвы — в связи со съемкой своего последнего фильма «Адмирал Нахимов». Только сейчас я получил возможность просмотреть как те Ваши фильмы, которые я видел раньше, так и новые.

Ваше письмо, так же как и Ваша работа, чрезвычайно заинтересовали меня, и более того — они вызвали целый ряд мыслей, которыми мне хочется поделиться с Вами. Безусловно, что наша точка зрения на значение и будущее документального фильма полностью совпадает. Я, так же как и Вы, твердо убежден в том, что наряду с беспрерывно развивающимся производством так называемых художественных фильмов, в значительной мере развлекательных, непременно должно максимально быстро развиваться производство фильмов, преследующих главным образом, я бы сказал, цели научно-философского познания окружающего нас мира. Война и ее последствия переполнили мир фактами величайшего значения. Эти факты неумолимо вторгаются в круг интересов людей, даже таких, которые раньше не думали почти ни о чем таком, что происходило за пределами их семьи или, в лучшем случае, за пределами круга их знакомых. Зависимость частной жизни от жизни страны в целом стала наглядной аксиомой. Более того, вопросы, казавшиеся только национальными, вырастают за пределы одной страны, и необходимость связи между интересами различных стран стала тоже как бы видимой, если не для всех, то для подавляющего большинства. Я бы сказал, что это стихийное вторжение фактов, имеющих всеобщее значение, в интимный мир личной жизни ставит перед нами, работниками искусства и культуры, целый ряд обязанностей. Событий так много, что можно заблудиться в них. Надо уметь находить

ясные и правильные пути среди грандиозной бури столкновений самых разнообразных интересов. Здесь, конечно, решающее значение приобретает умение увидеть ясно не только самые факты, а прежде всего связь между ними. Этой формулой, мне думается, точнее всего определяется огромное значение документального фильма, которое, как мне кажется, и Вы в своем письме и в своих работах определяете таким же образом. Пожалуй, действительно, ни одно из искусств, кроме кинематографа, не обладает возможностями показать связь между фактами так убедительно. Кино обладает возможностью делать отвлеченную связь между фактами не только понятной (как в речи), но и наглядной — увиденной. Я всегда вспоминаю обычное выражение для человека, который хочет доказать собеседнику несомненность какого-либо факта. Последний и решительный его аргумент: я видел это своими глазами. Документальная съемка всегда обладает этим решающим аргументом, а неизбежный вывод из таких полностью достоверных фактов может сделать предельно убедительным умение соединять снятые документальные куски, то есть, что я привык называть монтажем. Вы совершенно справедливо придаете очень большое значение человеческой речи, входящей в конструкцию картин. В Ваших работах и в Ваших предположениях на будущее сделано в этом смысле очень много значительного и интересного. Введение персонажей, взятых непосредственно из жизни и обращающих непосредственно свои высказывания к зрителю, нам кажется прекрасным приемом, расширяющим возможности документального фильма. Живой диалог между диктором и такими персонажами, носящий иногда даже характер спора, безусловно является интереснейшей находкой. Очень хороши новые, найденные Вами формы диаграмм, являющихся, по-моему, не столько разъяснением, сколько образным изложением мысли диктора. Некоторые из диаграмм так ясно рассказывают суть дела, что диктор мог бы даже молчать во время их показа. Общий вывод, который мне приходит в голову после просмотра Вашей работы, таков: Ваш рассказ на экране, путем целого ряда найденных Вами приемов, почти безукоризнен в смысле простоты, точности и ясности изложения мысли. Но я уверен, что Вы не собираетесь остановиться в своих поисках в области документального фильма на сделанном Вами. Поэтому позвольте мне поделиться с Вами некоторыми мыслями о возможных направлениях в этих поисках. Я уже говорил о колоссальном, с моей точки зрения, значении непосредственно увиденной на экране связи между отдельными фактами. Я, как режиссер, когда-то много работавший в немом кино, хорошо знаю, что верно найденная и точно показанная связь между явлениями (точнее, между двумя снятыми кусками) может служить источником для сильного волнения зрителя, чисто эмоционального порядка. Я помню как в картине «Конец Санкт-Петербурга» мне удалось создать такого рода эмоциональный удар, соединив гибель людей во время атаки с бешеным ажиотажем на

бирже. Сравнительно недавно при просмотре одного из американских документальных фильмов я сам испытал силу такого эмоционального воздействия, увидев серию кусков, изображающих фашистские демонстрации в Европе и Японии в непосредственном соединении с изображениями их вождей — Гитлера и Муссолини, снятыми в моменты их истерически-уродливых выступлений. Я напоминаю, наконец, один из кусков в Вашей работе, где непосредственно монтируются поставленные рядом друг с другом снимки гор сжигаемой пшеницы и голодающих женщин и детей.

Я говорю азбучные истины, прекрасно знакомые Вам, так же как и мне, но мне кажется, что над развитием этих бесспорных положений нам нужно работать серьезно и достаточно упорно. Нужно применять в гораздо большей степени в документальном фильме силу воздействия острого монтажа кусков, нужно отыскивать и беречь, как драгоценность, непосредственную связь между виденными фактами, которую можно наглядно показать, а не только рассказать словами диктора. Эмоциональное воздействие на зрителя — фактор решающего значения для той воспитательной работы, которая составляет главную цель документального фильма. Если Вам удастся не только убедить зрителя логикой последовательного изложения мысли, но и поразить его невиданным зрелищем в непосредственно увиденной связи между, казалось бы, разрозненными фактами, разделенными и временем и пространством, сила воздействия такой картины возрастет во много раз. Эмоциональный удар зритель прежде всего запоминает глубже и прочнее. Если бы нам удалось в конце концов строить документальную ленту так, чтобы интересные, волнующие (непременно волнующие) кадры и монтажные комбинации не просто иллюстрировали речь диктора и выступающих персонажей, а удалось бы сделать так, чтобы вокруг изображений, поражающих зрителя, эмоционально вспоминался бы сопровождающий зрелище диалог, я считал бы такую форму документального фильма наилучшей.

Повторяю, что именно такая форма, по-моему, является наиболее запоминаемой зрителем, а следовательно, является и наиболее действенно воспитывающей его. Я позволил себе наполнить свое письмо этими отвлеченными рассуждениями только потому, что, мне кажется, Ваши поиски формы документального фильма во многом совпадают с тем, что нас волнует сейчас и в области фильма игрового. Забвение многого из того, что было когда-то найдено в специфическом языке немого кинематографа, замена во многих случаях словесным рассказом того, что можно и нужно непосредственно показать на экране, создало и создает много препятствий к росту и развитию киноискусства и к максимальному использованию огромных ресурсов, еще далеко не использованных в области кино. Возвращаясь снова к документальному фильму, я хочу сказать, что его будущее мне представляется, во-первых, в развитии приемов,

могущих наиболее ясно и наглядно передать зрителю наиболее широкое и глубокое обобщение фактов, и, во-вторых, в том, чтобы суметь вместе с последовательным и ясным рассказом волновать зрителя страшным, трогательным, смешным или трагическим. Я убежден, что все эти возможности скрыты в еще далеко не вполне использованном искусстве монтажа изображений.

Позвольте мне пожелать Вам всяческих успехов в Вашей благородной деятельности. Я буду чрезвычайно рад каждой Вашей информации. Со своей стороны я готов отвечать на интересующие Вас вопросы.

С уважением —

президент киносекции ВОКС[2] *В. Пудовкин.*

1946 г.

О ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ

ЗАМЕТКИ КИНОРЕЖИССЕРА

Огромно значение документального фильма в деле коммунистического воспитания трудящихся. Наши кинооператоры с первых лет существования социалистического государства запечатлевали на пленке трудовые и военные подвиги советских людей, их славные дела в борьбе за построение коммунистического общества.

Ни в одной капиталистической стране, даже с сильно развитой кинопромышленностью, документальный фильм не мог приобрести большого значения. За последние несколько лет мне пришлось довольно часто смотреть зарубежные документальные фильмы. Некоторые из них демонстрировались на международных фестивалях и, следовательно, считались особо удачными. Впечатление всегда было одно и то же. Подавляющее большинство этих картин сделано в чисто коммерческих, рекламных целях. Представьте себе проспект какого-нибудь отеля или санатория, желающего привлечь богатых туристов. В подобных фильмах постоянно встречаются и нагромождение приторно красивых пейзажей, долженствующих изображать прелесть местной природы, и коллекции улыбающихся красавиц и красавцев, долженствующих изображать местное население.

Только в Советском Союзе, а сейчас и в странах народной демократии работа над документальным фильмом может и должна быть названа искусством в истинном и высоком значении этого слова, ибо это искусство правдиво отображает жизнь народных масс, их созидательный труд, великий и творческий. Советский документальный фильм по праву занял ведущее место в мире.

У нас имеются студии документальных фильмов во многих республиках и областях. Десятки режиссеров и операторов-документалистов удостоены высокого звания лауреата Сталинской премии. Можно смело говорить о сложившемся художественном стиле советского кинодокумента,

отражающем характер нашей общественной жизни и тесно связанном с великой целью нашей эпохи — строительством коммунизма.

Но именно потому, что наше искусство — самое передовое, самое идейное искусство в мире, что оно органически связано с жизнью народа, его героическим трудом и его успехами, мы не можем останавливаться на достигнутом, мы должны постоянно, со все возрастающей настойчивостью искать и находить новые пути проникновения в глубины народной жизни, находить новые, более яркие и ясные формы ее изображения.

Если этих поисков не будет, то возникнет разрыв между художником и жизнью. Работой художника начнет руководить не его живой интерес к наблюдаемым событиям, не желание как можно лучше передать зрителю то новое, что он увидел и понял, а привычка укладывать в стандартные формы любое содержание, без волнения, без глубоких обобщений, всегда рождающихся при непосредственном столкновении художника с действительностью. Стандарт в искусстве убивает живую мысль и чувство художника.

Во многих наших документальных фильмах явно недостаточно творческих исканий. Возьмем, например, фильмы о наших республиках. Выпущено много картин: есть и «Цветущая Украина»[1], и «Советская Эстония»[2], и «Советская Латвия»[3], и «Советский Азербайджан»[4] и т. д. Почти все республики, а иной раз и важнейшие области показаны в документальных картинах.

Какой простор для вдохновенной работы художников! Какие громадные возможности для творческого соревнования! Сколько разнообразия в людях, в окружающей их природе, в характерах, в быте, в культуре! Сколько данных для работы обобщающей мысли! Казалось бы, каждый фильм должен вызывать новый интерес зрителя своеобразным богатством.

Но это, оказывается, не так. Если просмотреть один фильм, например «Советский Азербайджан», то в нем встретишь много интересного. Волнует и будит мысль прямое сопоставление рабского труда рабочих при царизме и новых условий труда, рожденных социалистическим строем, советской техникой. С интересом следишь за наступлением бакинских нефтяников на морское дно. Хорошо сняты улицы городов, новостройки, народные танцы.

Подобные же достоинства можно найти и в «Цветущей Украине» и в «Советской Латвии». Однако попробуйте посмотреть несколько таких фильмов подряд, как мне пришлось сделать это однажды, чтобы убедиться, что наша богатая, яркая, замечательная социалистическая действительность находит в ряде документальных фильмов тусклое, обедненное отражение. Сразу бросаются в глаза, во-первых, часто встречающееся единообразие приемов изложения, во-вторых, несколько однообразное со-

держание. Как будто бы один и тот же автор говорит каждый раз одно и то же: «В республике есть красивые пейзажи, есть фабрики и заводы, есть животноводство» и т. д.

Создается впечатление, что ты смотришь не художественные произведения, каждый раз отражающие взволнованный интерес и мысли авторов, а интересные по материалу, но похожие друг на друга картины жизни, созданные без вдохновения и без творческой выдумки.

Где же стремление и умение художников глубоко разобраться в жизни, показать ее бесконечное многообразие и богатство?

Документальный фильм всегда идет под так называемый дикторский текст. Если собрать тексты фильмов о республиках и прочитать их без экранных изображений, то нельзя не видеть, что тексты часто схожи, а мысли часто выражаются бледным, бесстрастным языком.

Наши операторы-документалисты снимают прекрасно. Режиссеры в большинстве случаев умеют великолепно показать то, что является объектом съемки в каждом частном случае, но фильмы в целом выпускаются на уровне более низком, чем способно дать наше искусство. Почему? Я возьму еще один пример, сознательно выбрав картину очень интересную и очень нужную. Это «Волго-Дон» [5]. Фильм показывает историю великой стройки от первых разведок до торжественного открытия канала.

С исключительной силой захватывают зрителя картины работы мощных механизмов, заменяющих десятки тысяч рабочих рук. Сдвинутые искусством монтажа, кадры прошлого и настоящего, начатого и законченного дают поразительную картину победы советского человека над природой. Съемки с самолета, как бы сливаясь с чертежами и макетами проектов, позволяют зрителю непосредственно почувствовать громадные масштабы великих работ.

Почти каждый кадр великолепно снят операторами. Режиссер сумел найти и зафиксировать важнейшие моменты строительства. Все это — несомненные достоинства работы съемочного коллектива. Но картина в целом оставляет желать многого. Прежде всего она длинна. Длинна в результате многочисленных повторений уже знакомого. Изображение Цимлянского моря, залившего обширную пойму Дона, впечатляет очень сильно при первом показе. Но, когда это уже увидено, понято и пережито, повторения съемок того же волнующегося моря уже не производят сильного впечатления.

Вся последняя часть картины, непонятно почему, изрядно загружена кадрами, которые повторяют то, что изображалось раньше. Однообразие чувствуется и в тексте.

Надо понять, что документальный фильм должен обладать не только изобразительными, но и литературными достоинствами. Текст должен

достигать уровня талантливого очерка. План и текст картины «Волго-Дон» лишены необходимой лаконичности и стройности, изобилуют «общими местами». Конечно, могучая красота всенародного труда не может не присутствовать на экране, но рассказать о ней можно было ярче и выразительнее.

Я отвечаю сейчас на вопрос, заданный ранее: почему документальные картины нередко не получаются такими, какими они должны быть? Потому, что для создания полноценного документального фильма нужен талантливый литератор-очеркист. Только в содружестве с литератором будут расти режиссеры и операторы. Нельзя недооценивать громадного значения оперативного плана съемочных работ, написанного в тесной связи с живым наблюдением, с работой творческой мысли, с умением отыскивать в жизни то, что еще может быть неизвестным редакторскому аппарату.

Режиссер-документалист должен стоять на одном уровне с талантливым писателем-очеркистом. Этого можно достигнуть, только соединив опыт того и другого. Привлечение серьезных литературных сил в область документального кино — необходимая и насущная потребность нынешнего дня.

Нужно сказать, что в области кинохроники ощущается крайняя нужда в квалифицированных писательских кадрах. Здесь редко встретишь опытного писателя. Многие способные литераторы и журналисты, принимавшие участие в создании сценариев для документальных фильмов, отошли от этого дела.

Мне пришлось совсем недавно встретиться с молодым начинающим режиссером-документалистом. Ему дали тему для работы — «Пулковская обсерватория». Время для знакомства с живым объектом наблюдения и с людьми определялось всего в три-четыре дня. Сценарист, побывавший в Пулкове, вместе с режиссером наскоро изготовил сценарий. Получилась неопределенная, крайне плохо продуманная комбинация длинных текстов, существующих без органической связи. Попытки режиссера предложить свои собственные мысли об интересном рассказе, требующем существенных изменений в сценарии, не встретили поддержки и сочувствия в студии. Ему говорили: «Зачем это нужно? Делайте так, как написано в сценарии, без лишних выдумок».

Конечно, картина о Пулкове небольшая [6], но ведь это работа молодого режиссера, на которой он должен расти. Ведь молодые силы приходят в искусство для того, чтобы принести новое, свежее и выразительное. Им нужна внимательная и чуткая помощь.

Выдвижение молодых творческих сил и правильное их воспитание — это очень важная задача. Надо внимательно относиться к творческой молодежи, доверять ей, развивать у молодых работников чувство нового, всячески помогать им проявить смелость и выдумку.

Со всей решительностью встает вопрос о стиле советского документального фильма. Фильм должен быть краток и выразителен, без повторов одинаковых кадров, общих мест, шаблонных «шапок» и концовок. Надо изображать живого советского человека, раскрывать своеобразие его характера, его работы, а когда нужно,— и его биографии. Фильм должен быть насыщен духом взволнованной мысли, а не походить на анкетную информацию. Нужные приемы найдет талантливый очеркист вместе с режиссером. В их руки надо отдать творческую инициативу и всячески поддерживать и развивать ее.

Наш документальный фильм вызывает громадный интерес за рубежом. Я был тому свидетелем. В Венгрии фильмы, толково рассказывающие об опыте, о практике наших колхозов, особенно южных, необходимы для венгерского крестьянина.

В Индии — стране стихийных засух — наш опыт ирригации, отраженный в документальном фильме, может стать жизненно важным для страны. В той же Индии проявляют горячий интерес к новому быту наших среднеазиатских республик: к положению женщины, к народному образованию, к расцвету культуры, искусств.

Интерес к фильмам советской документальной кинематографии за рубежами нашей страны, несомненно, будет возрастать. Нужно и впредь создавать яркие кинодокументы, рассказывающие в интересной художественной форме о жизни, труде, быте и культуре советских людей.

Перед работниками советского документального кино встает множество еще не решенных творческих вопросов. Надо открыто, смело и продуманно поднимать наболевшие вопросы в прессе, в творческих дискуссиях и коллективно решать их, не замыкаясь в ставших привычными и удобными приемах, «не вызывающих возражений» у редакционного аппарата студий.

Дело советского документального фильма — большое, благородное, нужное нашему государству и простым людям всего мира. Оно должно быть поднято и будет поднято на новую, высшую ступень, достойную нашего советского народа и его великих дел.

1953 г.

„СОЛОВЕЙ-СОЛОВУШКО"

Когда речь идет о больших партийных задачах, стоящих перед искусством, когда речь идет о помощи партии в ее колоссальной работе, то под содержанием произведения искусства нужно подразумевать не только то, что можно изложить словами, что вытекает из сюжета, из поведения и поступков действующих лиц. Нет. К содержанию относится также и то, каким образом формально разрешает режиссер все стоящие перед ним даже самые маленькие задачи. Это тоже входит в содержание картины, определяет степень партийности картины, определяет степень ее идейности.

Сказанное не является теоретическим измышлением. Оно может быть подкреплено конкретными и ясными, всем нам знакомыми примерами. Советская кинематография имеет сейчас уже две картины, на которые мы можем прочным образом опираться и на основе их строить критику своих произведений. Это «Чапаев» и «Мы из Кронштадта»[1]. Эти две картины сейчас подняты очень высоко как зрителем, так и нашей партией, и нам нужно с особенной остротой, с особенным вниманием просмотреть наши работы, исходя из оценки этих больших произведений.

Критические статьи «Правды» помогают нам ясно разобраться в тех недостатках, которые у нас были, и ясно видеть то, что мы должны делать в будущем. Поэтому понятно, что наша критика преследует те же самые задачи: помочь товарищу и через эту помощь товарищу помогать самому себе.

Вспомним творческий путь режиссера Экка. Мы знаем, что картина «Путевка в жизнь» имела очень большой успех. Можно указать на ряд отдельных моментов в этой картине, которые были прекрасно сделаны в смысле слияния формы с большим содержанием. Например, поездка молодого парня на дрезине. Разве в его песне не звучали одновременно и ощущение радости и все ощущение нового человека! Все это было

вложено в один кадр, который был прекрасно сделан. Но все-таки «Путевка в жизнь» имела существенные недостатки. Они заключались в гипертрофии целого ряда эпизодов, вроде пьянки у вора. В фильме был перегиб в сторону романтики хулиганства, романтики беспризорничества.

В новой своей работе режиссер Экк должен был бы исходить из того, что обусловило успех его «Путевки в жизнь»[2]: из показа новых людей, большой идейности содержания приближавшей картину к разрешению партийных задач. Этого тов. Экк, к сожалению, не понял. Наоборот, он решил, что успех «Путевки в жизнь» обусловили те эпизоды фильма, которые вызывали дешевый отзыв зрительного зала, и как раз то отрицательное, что было в «Путевке», тов. Экк развил в «Соловье-соловушке».

Обратимся к сценарному замыслу фильма. Можно ли сказать, что в сценарии тов. Экк поставил перед собой те большие, глубокие задачи, решения которых требует сейчас партия от искусства?

На этот вопрос приходится дать отрицательный ответ. Несомненно, что сценарий фильма страдает поверхностностью. Основное внимание автора было уделено на чисто сюжетное и притом мелодраматическое построение этого произведения. Я не специалист по теории литературы, но могу сказать, что в мелодраме превалирует не глубокая обрисовка действующих лиц, а сюжетно впечатляющие моменты. Допустим, что тов. Экк поставил перед собой цель создать мелодраму. Но в конечном счете понятие мелодрамы — понятие чисто формальное, и в угоду ему мы не имеем права подменять в произведении образы людей пустыми, ничего не говорящими зрителю персонажами.

С огромным волнением мы смотрим фильм «Мы из Кронштадта». С волнением и гордостью за людей, которые отдали свою жизнь за революцию.

Можно ли сказать, что герои «Соловья-соловушки» вызывают у зрителя такое же чувство? К сожалению, нельзя. Тов. Экк, вероятно, скажет, что он и не ставил перед собой подобной задачи. Но эту задачу он должен был перед собой поставить. «Соловей-соловушко» отображает период 1910—1912 годов. В это время были замечательные женщины, замечательные люди, боровшиеся за революцию. А тов. Экк показал нам в своем фильме таких женщин, которые не вызывают ни достаточного уважения к себе, ни гордости за них.

В жертву голому формальному трюку нельзя приносить образы, характеры людей. А именно так поступил тов. Экк в тех кадрах «Соловья-соловушки», где женщины бьют жандармов, топят их в лужах. Если показать эти кадры отдельно, то зрители будут смеяться, потому что в основу их положен голый трюк. Для сравнения вспомним эпизод из фильма «Мы из Кронштадта», где матрос встречается с красноармейцем, которого он все время считает своим врагом, и целуется с ним.

Зрители смеются, смотря этот кадр. Но если его показать отдельно, то никто не засмеется. Здесь смех вызван глубочайшей мыслью, проведенной через всю картину.

Сюжетное построение «Соловья-соловушки» очень несложно. На фабрике происходит пожар, который организован капиталистом. Капиталист поджигает фабрику, губит десятки рабочих и на этом создает себе состояние. Рабочие не выдерживают зверской эксплуатации и подымают восстание. Такой фильм нужен, и всякий рабочий с интересом смотрел бы его. Но у тов. Экка важнейшие политические события фильма обросли эпизодами бала, танго, пьяной казармы, изнасилования, похорон и т. д.

Если тов. Экку надо было показать в своей картине бал, то следовало это сделать иначе. В «Соловье-соловушке» эпизод бала сделан так, что нам ясным становится стремление режиссера создать определенную реакцию зрителей, основанную на моментах чисто сексуального характера.

Эпизод танго. И эпизод этот является совершенно лишним. Он создан лишь для того, чтобы показать, что капиталист веселится, когда люди горят.

Первоначально тов. Экк в своей картине сделал еще много подобных ненужных вещей. Так, в эпизоде бала была еще французская песенка, которую пела пьяная проститутка, Лузнецов ударял свою жену и т. д. Я меньше всего стремлюсь придираться к отдельным кадрам. Я хочу поднять этот вопрос на принципиальную высоту. Режиссер Экк, трактуя определенным образом эпизоды своего фильма, развивает не то, что должно помочь нашему зрителю в его социальном и эстетическом воспитании.

Эпизод похорон. В этом эпизоде тов. Экк без чувства меры показывает зрителю, как хоронят погибших рабочих: он слишком акцентирует на панихиде, плаче, «вечной памяти». Все это сделано для того, чтобы средствами мелодрамы воздействовать на зрителя.

Эпизод пьяного барака. Тов. Экк хочет назвать свой фильм «памятником безвестным борцам за дело революции». Но «безвестные борцы» у него вечером пьют, а утром читают листовки и идут на восстание. Все это ложно и неправильно.

Эпизод изнасилования. Он также чрезмерно развит режиссером. Груня послала баб бастовать и ушла мыть полы к мастеру. Режиссер тщательно, монтажно разрабатывает сластолюбивого мастера, который собирается изнасиловать девушку. Это ничего не дает ни образу Груни, ни для развития сюжета. Можно было сделать так: в момент, когда Груня вынимает прокламацию, врываются женщины, и тогда зритель не заметит, что Груня была на кровати. Но шаг за шагом подводить ее к кровати и ставить перед зрителем вопрос — успеет ли раздеть Груню

мастер или работницы во-время добегут,— этого, конечно, не следовало делать режиссеру.

Оценивая актерское мастерство, мне кажется, что нельзя также говорить о полноценности работы актеров. Нельзя прежде всего потому, что работа актера подчинена в значительной мере формальным установкам режиссера.

До середины картины я вообще не видел Ивашевой[3] как актрисы. Ничего, кроме розового лица и различных сочетаний цвета с ее голубыми глазами. Однако далее я заметил куски, в которых она демонстрирует упрямство и волю. Хорошо разработан кусок, в котором она плачет, прощаясь с матерью. Очень четко сделан эпизод с вазой. Тут, конечно, много зависело и от работы режиссера с актрисой. Но все же эту работу в целом нельзя признать правильной. Тов. Экк очень часто схематично подходит к актеру. Во многих местах речь актера звучит деревянно, как, например, реплики Карначихи.

Больше всего в фильме удались эпизодические роли.

Специально следует остановиться на работе Максимовой[4]. Это единственная актриса в фильме, которой я верю, которая по-настоящему, хотя и не всегда совсем сознательно, творчески работает над образом.

Режиссер Экк работал не в плане создания образов, а стремясь создать характерный типаж. Поэтому актерская работа в фильме часто находится на грани с трюком.

Работа тов. Экка над цветом кажется мне несомненно положительной. Цветная картина сделана при довольно ограниченных технических возможностях, и сделана неплохо. Первые шаги в работе над цветным фильмом требовали большого напряжения, организационных способностей, терпения и упорства. Эти качества нашлись у тов. Экка. Ценно, что тов. Экк не бросает своей работы, что он думает работать сейчас над трехцветкой, ставит задачу создания объемного кино. Из недостатков работы тов. Экка над цветом следует указать на то, что в ряде мест цвет грубо натуралистически воздействует на зрителя, как в эпизодах панихиды и изнасилования.

Мы спрашиваем тов. Экка, почему в сцене насилия мастера над девушкой простота формы сведена до примитиза, до натурализма?

Для того чтобы все это было более понятно, надо несколько раз вернуться к этому насилию мастера над девушкой?

Скажите, тов. Экк, что это — правда с большой буквы? Что это — народность? Что это — типическое? Ни то, ни другое, ни третье!

Мы, в конечном счете, тов. Экк, хотим видеть эти большие слова, о которых вы говорили, и правду, и типическое, и народность, не только в вашем замысле, не только в том, что вы вкладывали и собирались вложить в три серии, не только в сценарии, не только в отдельных эпизодах. Мы хотим видеть все это в каждом кадре вашего фильма.

У тов. Экка в фильме есть ряд мест, грех которых не в том, что они растянуты, в том, что их смысловое содержание неверно.

Твердо это можно сказать по поводу барака. В бараке пьяная оргия могла быть целиком изъята. Это дело очень простое. Это означает, что следовало начать движение с панорамы, когда женщины лежат на постелях, и затем перейти к Груньке. Затем все время идет пение, начинается «соловей», собираются к Груньке женщины. Кончился «соловей», входит мастер. Мастер сказал свое последнее слово, мастера увели из кадра. Шлюз — ни ног, ни пьянки. Появляется на фоне продолжающегося пения Воронов. Разговор, монтаж плана Воронова и Груньки. Перебивки это не требует, монтировка идет все время сама собой и естественно, и затем кадр, который идет в затемнение. Это затемнение надо сделать на Груньке. Оргию всю убрать. Ни одного момента пьянки остаться не должно.

Тов. Экку следует еще и еще раз просмотреть, продумать свою работу. И не только это. Тов. Экк обязан пересмотреть принципиально, отбросить все не наше, чужое, вредное в своем творчестве.

Мы хотим, чтобы тов. Экк убрал эти явления с экрана своими собственными руками, и хотим его ясного, отчетливого признания аргументировки, почему он это убирает, согласен ли он с нашими принципиальными установками в отношении изъятия этих кадров. Ответа мы пока не получили, но уверены, что всей системой воспитания коллектива мы этих ответов от тов. Экка добьемся.

1936 г.

СИЛА ПОЭЗИИ

Творческая удача большого художника — явление весьма сложное. Было бы большой ошибкой думать, что такая удача обусловлена главным образом узким кругом обстоятельств и событий, касающихся личной жизни самого художника. Мы знаем, что крупнейшие открытия в науке, так же как и создание больших произведений искусства, непременно связаны с неким общим, определенно направленным напряжением человеческой мысли. Рождение такого произведения происходит как бы в накаленной среде, достигающей критической температуры, за которой следует внезапный, подобный взрыву, скачок в новое качество. И подобно тому, как слепящая и грохочущая молния вдруг делает всем видимым и слышимым электрическое напряжение, скопившееся в тучах, так и большое произведение искусства в мощном разряде выражает собою то, что рождалось, росло и крепло в тысячах человеческих голов.

Великая честь и слава художнику, которому хотя бы частично удалось вобрать в свое создание общие мысли и чувства своего народа. Такой художник может справедливо гордиться настоящей творческой удачей.

«Броненосец «Потемкин»[1] Сергея Эйзенштейна появился в то время, когда лучшая часть дореволюционной интеллигенции глубоко осваивала все великое и новое, что принес с собой в жизнь победивший рабочий класс. В искусстве традиции прошлого сталкивались в беспощадной борьбе с не совсем еще оформившимися, но целеустремленными творческими идеями людей, связавших свое творчество с делом пролетариата.

Трещали и рушились старые, привычные художественные приемы. О новых же по преимуществу кричали в пылу полемики, забывая, что только реальное их осуществление решит спор. Где-то в сторонке отцветали биографии художников, не нашедших в себе сил и мужества отказаться от груза нажитых привычек и штампов. В литературе уже крепко стоял на ногах Владимир Маяковский, покрывая могучим голо-

сом вопли и шум сражения. В киноискусстве новое пока сказывалось в чисто формальных исканиях. Лев Кулешов заставлял нас учиться живописному вкусу и азбуке монтажа. Сам Эйзенштейн отдал дань попыткам найти новый путь через голую форму. Он снял «Стачку», в которой конспиративное собрание рабочих происходило в воде, под старой баржей только потому, что это было остронеожиданно и занятно, хотя и не очень возможно. По количеству формальных выдумок, пожалуй, ни одна картина Эйзенштейна не была такой богатой, как «Стачка», однако это не сделало ее ни этапной, ни незабываемой.

Напряжение теоретической полемики накаляло атмосферу. Во многих и многих горячих головах крепло понимание того, что художник должен искать прежде всего широкого поэтического осмысления окружающего его мира; что этот закон не умер и не умрет в искусстве никогда, ибо в нем отличие искусства от других областей человеческого творчества. Величие и пафос своей исторической борьбы хотел видеть победивший класс в произведениях искусства.

И вместе со сценаристкой Н. Агаджановой и творчески близким к нему тогда Г. Александровым [2] Эйзенштейн взялся за огромную и необычную тему. Он задумал охватить в кинофильме величие и пафос революционной борьбы 1905 года[3]. Как это и должно было случиться, все помогало ему. И собственный огромный талант, и свежесть еще неиспользованных сил, и подъем увлеченных общей работой товарищей и, главное, повторяю, та общая атмосфера творческого напряжения, еще как бы неощутимая, но уже существующая, требующая разряда. И разряд последовал. Это была молния.

Вся широчайшая тема 1905 года сконцентрировалась лишь в одном эпизоде — в восстании на броненосце «Потемкин» [4]. Эпизод был выбран не случайно. Именно эпопея потемкинского восстания допускала наиболее поэтическое осмысление основного задания.

Грохот и блеск молний потряс зрителей нашей страны, прокатился над Европой, дошел до Америки и вернулся к нам отголосками бесчисленных оваций.

Одни приняли картину как светлого вестника новой культуры, другие — враги социализма — обрушились на нее с бешеной ненавистью.

Волна запрещений, тайных просмотров, отчаянных столкновений в прессе отмечала путь картины по капиталистическим странам.

У нас фильм вызвал всеобщую радость, простую и непосредственную. Можно много писать о формальных открытиях, очень важных и нужных, сделанных Эйзенштейном в «Броненосце «Потемкине». Мы, специалисты, знаем хорошо, как много дал автор этой ленты главным образом в области методики монтажа. Но не это основное. Главное в том, что все средства, которые использовал или изобрел Эйзенштейн, легко и свободно подчинились единому поэтическому устремлению.

Отсюда изумительная музыкальность фильма, совершенство соотношений всех его частей. Лично я даже на недавних просмотрах при первом появлении на экране растущей морской волны и ударе ее о мол (с этих кадров начинается картина) всегда слышал широкое музыкальное звучание; оно расплывается, рождает первый внутренний ответ — еще смутное волнение, которое растет, яснеет и не оставляет меня до самой высокой кульминационной точки — полного героическим пафосом финала. Такое музыкальное совершенство картины может быть рождено только при величайшем напряжении творческого труда, при величайшей мобилизации всех своих сил и способностей художником, одаренным редчайшей способностью слышать, видеть и претворять в жизнь то, что чувствуют и думают миллионы окружающих его людей.

И у крупнейших художников такой праздник бывает не часто — слишком много жизненных сил он требует от человека. Пусть последующие работы Эйзенштейна не были так совершенны, как «Броненосец «Потемкин». Будущее в нашей стране полно величайших возможностей для работы в искусстве. «Броненосец «Потемкин» никогда не умрет благодаря своей поэтической силе. Начатое им снова зазвучало во второй нашей прекрасной картине — в «Чапаеве». Две картины, сделанные как будто на совершенно разных приемах: одна — звуковая, другая — немая, одна — без героя, другая — основанная только на герое, вместе с тем абсолютно родственны по широкому поэтическому их содержанию. И в недалеком будущем, может быть, появится картина цветная, стереоскопическая, полная новых изобретений, и в ней снова зазвучит с полной силой то, что сделало «Броненосец «Потемкин» огромным событием в мировом искусстве.

1941 г.

ПЕРВАЯ ФИЛЬМА

«Мать» была моей первой картиной. Первым опытом самостоятельной режиссуры. Я думаю, Зархи[1] согласится с тем, что сценарий «Матери» был первой работой, которой он был захвачен по-настоящему глубоко и серьезно. Анатолий Головня[2] этой картиной начинал свой путь художника-оператора. Все мы трое помним ту исключительную слитность в совместной работе, которая теперь не позволяет нам точно восстановить, кому принадлежало то или иное в создании и оформлении сценария или картины. Так хорошо органически были мы спаяны, так захвачены единым течением работы, что иногда Зархи, выслушав наши новые, только что пришедшие нам в голову мысли, с которыми я и Головня прибегали к нему, вынимал из ящика письменного стола бумагу и показывал запись, сделанную им до нашего прихода и по содержанию буквально совпадавшую с тем, что мы ему только что рассказывали. Конечно, это было больше, чем сработанность (тем более, что мы работали вместе в первый раз). Это было замечательное единство общего хода творческой работы, обусловленное чем-то перерастающим простую техническую слаженность. Вот здесь нужно начать говорить о романе «Мать» и его авторе. Переделка литературного произведения в киносценарий и кинокартину — тяжелая вещь. Каждый культурный человек знает и понимает, что разница между написанным рассказом и сценарием не есть лишь разница в жанре. Эта разница гораздо глубже и значительней. Она коренится в существенном различии самой природы имеющихся и возможных приемов, которыми художник располагает в литературе и в кино. То, что в литературе может быть блестяще передано одним-двумя словами (например, сравнение, определение), в кино требует сложнейших комбинаций зрительных образов, занимающих много времени и места*. С другой стороны, то, что в кино может быть

* Я говорю, конечно, о немой картине. *(Примечание В. Пудовкина.)*

схвачено зрителем почти в мгновенье (например, внешние признаки внутреннего состояния человека), то в литературе требует длительного описания. Фабульная канва, сложная и широкая в литературе, урезана и сжата в кино до четких, весьма ограниченных пределов. Количество событий, вводимых в кинокартину, не может быть увеличено без ущерба качеству их передачи. Чем больше событий, тем поверхностней их творческий показ. Когда пробуют, переделывая литературную вещь, механически перенести в сценарий всю сложность ее фабульной канвы, неизбежно впадают в безобразную область приемов формально сокращенного пересказа. Мерзкие, рахитичные результаты этих переделок (сплошь и рядом вызывающие справедливые протесты авторов-литераторов) представляют собой нечто вроде описи романа или рассказа, даже не изложения, а именно тупой протокольной описи по пунктам. Зархи не мог и сознательно не хотел идти по этому пути, работая над «Матерью» Горького. Задача, стоявшая перед нами, была иной. Мы хотели, если можно так выразиться, питаться романом в нашей творческой работе над созданием сценария и картины. Как литератор, задумавший писать о рыбаках, может поехать на Мурман для того, чтобы непосредственно войти в их жизнь, дышать с ними одним воздухом, может быть, работать одну работу, так и мы хотели войти в роман, чтобы жить в нем, дышать его воздухом, гнать по своим жилам кровь, пропитанную его атмосферой. И мы сделали это. Конечно, далеко не во всяком романе можно дышать и жить. В работах Горького жить можно и даже должно. В них можно поправляться, как на хорошем горном курорте. Я думаю, что именно здесь, в этом замечательном свойстве Горького-писателя и нужно искать корни органической слитности нашей работы над картиной. У всех нас было единое направление, даваемое жизнью романа. Я сознательно употребляю такое, может быть, странное выражение, как «жизнь романа», но я не умею определить иначе то ощущение, которое руководило нами в нашей работе. Горький-писатель прежде всего правдив. Я говорю, конечно, не о бездарном правдоподобии, копирующем действительность, цепляющемся за детали и всегда теряющем целое. Я говорю о той правде, которая делает произведение искусства по своей бесконечной сложности равноценным действительности. Горький обладает именно этой правдивостью. Вот почему его роман мог дать нам углубленное понимание и ощущение эпохи, вот почему мы могли уверенно увидеть и почувствовать мать и сына в обстановке, которая иной раз в романе непосредственно и была дана. Мы чувствовали и видели это так, как можно представить себе живое поведение живого человека, которого близко и хорошо знаешь. Правда Горького проста, потому что она обладает всей сложностью жизни. Она доходит до каждого и понятна каждому, потому что в ней нет изысканной ограниченности, которую так часто пытаются выдать за высокое мастерство.

Горький — мастер, общаясь с которым работник любой области искусства растет в единственно чутком и правильном направлении. Он учится работать так, чтобы его произведение было ясно и ему самому и близко любому читающему, видящему и слышащему это произведение, работать так, чтобы ни один человек, классово близкий художнику, не мог сказать: «Скучная вещь... Его не интересует то, что для меня важно, а меня совершенно не трогает то, что его так сильно волнует». Я слышал, что Горький хочет ближе подойти к кинематографу. Он пишет или хочет писать сценарий. Это событие исключительной важности. Нигде, как у нас, в нашем искусстве, не укрепленном никакими традициями, лишенном значительного культурного опыта, нет такой острой нужды в умной внимательной помощи великого мастера художественной правды.

1932 г.

«ЕГО ПРИЗЫВ»

В разговорах с теоретиками советского киноискусства мне приходилось довольно часто сталкиваться с утверждением, что советский кинематограф родился «на пустом месте». Это утверждение, по-моему, не только неточно, но и в корне неправильно. Только при очень поверхностном разборе такого сложного и глубокого явления, как формирование нового вида искусства, оказавшегося самым важным в зарождающейся культуре советской страны, можно допустить такую формулировку.

Двадцать девять лет, отделяющие нас от дня, когда был опубликован исторический ленинский декрет о национализации кинематографии [1], позволяют достаточно объективно разобраться в очень сложной обстановке, которая, быть может, именно в силу сложности определила своеобразие первых работ советских киномастеров.

Сейчас можно отчетливо разобрать в отдельных картинах того времени те тенденции нового отношения к жизни искусства, которые впоследствии развились в мощное течение, превратившее советский кинематограф в прогрессивное явление не только в культуре наших народов, но и в мировом киноискусстве.

Эти тенденции в значительной мере были как бы закрыты разнообразными формальными приемами, пришедшими с разных сторон — и от нашей старой дореволюционной кинематографии, и от традиций смежных искусств, и от весьма уже развитой в то время кинематографии зарубежных стран.

Таким образом, мы установили, что «место» не только не было «пустым», но даже, пожалуй, чересчур переполненным. Советское киноискусство рождалось в сложной и многообразной борьбе.

Готовые, заимствованные со стороны формы и приемы казались проверенными, устойчивыми и выразительными.

Действительно же новое, органически связанное с революционным этапом в развитии нашего народа, казалось в ту пору неустойчивым, слабым и стоящим как бы вне традиционного искусства.

Теперь, с точки зрения разумного диалектического разбора процесса развития киноискусства в Советской стране, как и всякого процесса развития любого явления действительности, становится ясным, что такое соотношение сил старого и нового было вполне закономерным.

«Для диалектического метода важно прежде всего не то, что кажется в данный момент прочным, но начинает уже отмирать, а то, что возникает и развивается, если даже выглядит оно в данный момент непрочным, ибо для него (диалектического материализма.— *В. П.*) неодолимо только то, что возникает и развивается».

Эта формулировка, взятая мною из главы о диалектическом материализме «Краткого курса истории ВКП(б)» (стр. 101), полностью приложима к исследованию любого произведения искусства, родившегося в сложной обстановке формировавшегося советского социалистического строя.

Предметом настоящей статьи является разбор картины «Его призыв», поставленной режиссером Я. А. Протазановым к первой годовщине со дня смерти Владимира Ильича Ленина.

Я думаю, что стоит в самых общих чертах напомнить ее содержание.

Картина начинается с условного изображения октябрьских революционных боев.

Затем вступает сделанная в традициях обычного детективного сюжета линия судьбы нескольких героев. Герои эти резко разделяются на две группы: в одной — враги советского строя, фабрикант и его сын, скрывающиеся за границей и оттуда пытающиеся вернуть богатства, спрятанные ими во время бегства в своем доме, превращенном советской властью в клуб; в другой — старушка крестьянка, ее внучка и молодой рабочий, увлеченный работой по электрификации родной деревни.

Судьбы героев, принадлежащих к двум борющимся классам, связаны между собою в основном внешними приемами традиционного приключенческого сюжета: тут и неожиданное увлечение крестьянской девушки переодетым в советского шофера молодым фабрикантом, и во-время пойманный злодей с кладом, и неизбежные в подобном сюжете убийства, драки, погони и пр.

Но во всю эту хитросплетенную сеть приключений вторгается новый, незнакомый обычному детективу ход.

Крестьянская девушка, которую очень хорошо играет актриса В. Попова [2], это не только обманутая злодеем традиционная героиня, но и прекрасная жизнерадостная молодая девушка, на глазах у зрителя вступающая в новую, счастливую жизнь.

Она организует сельскую библиотеку, работает с детьми, создает пер-

вый сельский клуб и гордится им, наивно уверенная, что лучше ее клуба не найти и в Москве.

В чудесной игре В. Поповой буквально непосредственно видно, как сияет и играет счастье, непосредственное ощущение свободной и радостной жизни.

Судьба девушки Кати венчается не соединением ее с влюбленным рабочим Андреем, а вступлением Кати в партию большевиков.

Новый ход «Его призыва», далеко уводящий от традиций приключенческого фильма, виден и в изобилии бытовых сцен, реалистически рисующих жизнь новой, советской деревни.

Старушка, бабушка Кати (ее играет М. М. Блюменталь-Тамарина[3]), сюжетная функция которой носит четко вспомогательный характер, оказывается весьма важным образом для подтекста картины.

Образ этот таит в себе характерные, глубоко народные черты. Истинным финалом судьбы этой старой крестьянки, встретившейся с советским строем уже на закате жизни, является не «сюжетная» ее смерть, а глубоко трогательное, искреннее ее слияние со всем, чем живет и чему радуется ее внучка.

Новая советская жизнь вторглась в старый жизненный уклад бабушки и не превратила его в печальные развалины, а создала что-то новое, сразу ставшее если еще не привычным, то уже любимым.

В комнате бабушки рядом с иконостасом, с которым связана большая часть ее жизни, висят портреты Маркса и Ленина, внесенные в дом любимой Катей.

Она не просто мирится с ними, а глубоко почитает их, понимая мудрым чутьем старой женщины из народа, что новая жизнь и счастье внучки глубоко связаны с огромными переменами в народной жизни, которые совершили ум и воля этих людей.

В сцене прихода переодетого белогвардейца к Кате, в минуту, когда ядовитые вражеские интонации звучат во фразе незнакомого гостя, бросившего замечание по поводу несовместимости иконостаса и портретов вождей пролетариата, прекрасная мимическая игра Блюменталь-Тамариной сразу раскрывает зрителю уже по-новому сложившийся внутренний мир старухи.

Ее подозрительный взгляд — взгляд человека, учуявшего чужого, является, в сущности, истинным финалом, завершением судьбы персонажа, который, повторяю, лишь поверхностно может быть отнесен к приключенческому сюжету фильма.

С истинным чутьем художника-реалиста, впервые затронувшего в своем творчестве глубины народной жизни, Протазанов как бы продолжил образ старухи за пределы ее «сюжетной» смерти.

В конце картины в далекую деревню приходит страшная весть о кончине Ильича. Люди не могут поверить страшной правде. Глубокой ночью,

сквозь снежную вьюгу, загоняя коня, спешит в родную деревню Андрей, получивший на телеграфе подтверждение страшной вести. Измученный жаждой, он останавливается у лесной избушки, чтобы выпить воды. Старая крестьянка, пораженная волнением Андрея, спрашивает: «Что с тобой, парень? Или потерял что?»

На экране крупный план потрясенного лица Андрея. Без надписи зритель читает по движению губ: «Ленин умер!»

И вдруг среди тягостного молчания, возникшего в избе, старуха, чем-то напоминающая погибшую бабушку Кати, медленно крестится жестом, десятками лет связанным с внутренними переживаниями человека, и сразу становится ясной непосредственная простота и глубина народного горя.

Этот, казалось бы, незаметный штрих, в сущности, закономерно и правильно продолжает и заканчивает линию реалистического народного сюжета, которая проведена Протазановым рядом с формальным приключенческим сюжетом, служащим только внешней занимательности картины.

Для того чтобы понять, как и почему сложилась конструкция картины «Его призыв» в ее сложном и даже противоречивом виде, нужно ясно представить себе, что происходило в советской кинематографии в дни создания фильма.

К этому времени под руководством партии развернулась борьба за самобытную советскую кинематографию, за партийное по идейной направленности и народное по форме киноискусство. Мастера старого поколения, принесшие в советское кино свой дореволюционный опыт, постепенно освобождались в этой борьбе от влияния буржуазной эстетики. Перестиани уже показал фильм «Красные дьяволята» [4] (1923), в приключенческий жанр которого сценарист Бляхин внес принципиально новое, революционное содержание. Режиссер Ивановский поставил «Дворец и крепость» [5]. Протазанов уже дебютировал «Аэлитой» [6]. Первый опыт освоения нового для него материала был неудачен, но эта неудача не обескрылила художника, а заставила его еще зорче вглядеться в окружающую действительность, найти новые художественные средства для раскрытия великих идей, волновавших его народ.

Группа молодых советских кинематографистов, еще очень далеких от какой бы то ни было зрелости, с увлечением занималась разрешением внешних, чисто формальных и технических задач, сплошь и рядом отрывая их от содержания, диктуемого советской действительностью. Лев Кулешов снял «Приключения мистера Веста» и «Луч смерти» — картины почти целиком направленные к освоению формальных приемов. В Ленинграде фэксы выпустили «Похождения Октябрины» [7] — картину, почти целиком наполненную прямой демонстрацией эксцентрических акробатических трюков. Ядовитое влияние формализма, прикрытое внешним блеском пустой занимательности и лживой сентиментальности, шло с За-

пада, где приключенческие картины с сыщиками, злодеями, драками, убийствами и погонями щеголяли захватывающими сюжетами и целым арсеналом формальных приемов, создающих внешне острую динамику кинематографического зрелища. Чуждые духу развивающегося советского искусства, формалистические тенденции вступали в резкий конфликт с великой правдой народной жизни, народного творчества и требованиями, которые предъявляли художникам советский народ и его партия.

Будущий творец «Броненосца «Потемкина» — картины, составившей эпоху в советской и мировой кинематографии, Сергей Эйзенштейн снял картину «Стачка», в которой старательное и подчас действительно блестящее использование внешних трюков в значительной мере запутывало, а иногда и явно искажало основную тему картины — историю забастовки рабочих 1905 года.

Достаточно вспомнить, как было показано в этом фильме конспиративное совещание рабочих, происходившее в воде только для того, чтобы дать возможность блеснуть эффектными кадрами, или почти непонятную группу населения Москвы,— людей, одновременно выскакивавших на пустыре из бочек, врытых в землю.

Механическое скрещивание формальных приемов с серьезной разработкой новых идей, органически связанных с первыми творческими порывами советского народа, было, безусловно, типичным явлением для времени, когда Протазанов работал над «Его призывом».

Чрезвычайно интересно отметить, что заявка Протазанова на тему будущей своей картины встретила подчеркнуто осторожное отношение со стороны партийного руководства кинематографа.

Мысль о создании картины, связанной с датой смерти Ленина, вызывала опасение, что дорогой народу образ Владимира Ильича может быть опошлен в картине, — опасение довольно естественное, если учесть отсутствие прочной, ясно выраженной реалистической школы в тогдашнее время.

Только по окончании картины она была безоговорочно принята.

Оказалось, что, несмотря на явное влияние всего внешнего, формального, псевдозанимательного, мощная правда действительно реалистических тенденций, свойственных Протазанову, сделала картину не только приемлемой, но и нужной советскому зрителю.

Тяга и любовь к жизненной правде, к реальности появилась у Протазанова не внезапно и не случайно. Она глубоко связана со вкусами в области искусства, сложившимися у него еще до революции.

В отличие от подавляющего большинства дореволюционных режиссеров Яков Александрович был человеком большой и настоящей культуры. Его творческая биография, вернее, его внутренний мир художника был тесно связан с Малым и Художественным театрами — с Пушкиным, Толстым, Тургеневым, Островским, Чеховым, которых он не только страстно

любил, но и глубоко понимал, как великих создателей русской реалистической школы.

Недавно, в связи с подготовкой этой статьи, я просматривал «Пиковую даму» Протазанова — фильм, который я смутно помнил еще со студенческих времен.

Я был поражен реалистической сдержанностью и простотой игры актеров, тщательной живописной проработкой кадров, сплошь и рядом отличавшихся точной лаконичностью.

Я был удивлен наличием в картине, сделанной в 1916 году, отчетливо монтажно трактованного крупного плана, благородным использованием в надписях скупого и точного пушкинского текста.

«Пиковая дама» Протазанова — документ, ясно и убедительно показывающий установившиеся вкусы и приемы художника-реалиста.

Становится понятным, почему Яков Александрович, включив в постановочный план «Его призыва» народные сцены и, столкнувшись, таким образом, с новой, еще недостаточно знакомой ему жизнью, как художник-реалист, сразу влюбился в нее. Он не заскользил по ее поверхности, а постарался глубже войти в нее, не испугался новизны, а действительно полюбил и привязался к ней. Становится ясным, почему, казалось бы, вторая, как бы фоновая сторона картины, показывающая жизнь деревни и по замыслу сценариста лишь поддерживающая занимательный, приключенческий сюжет, стала с современной точки зрения основной, наиболее плодотворной и ценной ее частью.

Яков Александрович Протазанов всегда с чрезвычайной добросовестностью относился к технической стороне работы кинорежиссера. Он был человеком настоящего, полноценного профессионализма. Протазанов обладал высоким у м е н и е м делать картины.

Зная это, можно отчетливо различить в фильме «Его призыв» все то, что следует отнести к его первоклассному умению, и то, что освещено и взволновано его непосредственным увлечением.

К первому, то есть высокому профессиональному умению, нужно отнести старательно слаженный, ясно и лаконично смонтированный приключенческий сюжет, в сущности, всю линию поведения врагов из лагеря буржуазии, ко второму — народные сцены, сплошь и рядом выпадающие из прямого сюжетного хода, являющиеся как бы простыми описаниями, но на самом деле дающие картине живое дыхание действительности.

В связи с разбором значения картины «Его призыв» в истории советской реалистической школы я хочу остановиться на особом моменте творческой работы режиссера над постановкой, моменте, который даже профессиональными работниками кино часто недооценивается.

Я говорю о выборе актера на какую-либо, хотя бы и незначительную, роль. Выбор актера, особенно в немом кинематографе, в сущности, заранее решает будущий образ картины в самых глубоких его основах.

Независимо от той или иной режиссерской трактовки, которая будет найдена в процессе работы, характерные черты, свойственные данному актеру просто как человеку, оказываются впоследствии той самой безусловной, наиболее дорогой зрителю правдой, которая либо разрушает замысел сценариста и режиссера, либо поднимает его на неожиданную, очень большую высоту.

Мое утверждение не голословно и не отвлеченно. Оно основано на длительной практике, проверенной мною вместе с многомиллионным советским зрителем.

Я помню, что, начиная вместе с Михаилом Ивановичем Доллером работу над «Матерью», я инстинктивно чувствовал: мы сумеем воплотить в жизнь все, что было нами задумано, только в том случае, если найдем женщину, взглянувши на которую, прочтем все возможности будущего ее поведения в картине, от тупой покорности существа, забитого тяжелой жизнью, до огромного пафоса героини, идущей впереди демонстрации.

Мы искали не только высокой актерской техники, мы искали также больших человеческих данных.

Наша жадная влюбленность в тему сказалась в упорных, длительных поисках, поисках, полных разочарования, а иногда и моментов полного отчаяния.

День, когда Михаил Иванович Доллер нашел, наконец, актрису и реально убедил меня в правдивости его выбора, был для нас огромным праздником. И до сих пор я убежден, что выбор актрисы в значительной мере определил успех картины.

То же самое повторилось при работе над картиной «Суворов». Десятки прекрасных актеров, внешнее сходство которых с Суворовым не подлежало сомнению, были отвергнуты нами. И только живые, полные истинно суворовского ума, иронии и огненного темперамента глаза покойного Н. П. Черкасова, случайно встреченного М. И. Доллером в московском районном театре, убедили нас в том, что мы сделали необходимое и решающее для всякой серьезной картины открытие.

Выбор актера всегда определяет степень и глубину увлечения режиссера данным образом картины.

Зная это, чрезвычайно важно отметить, что в картине «Его призыв» наиболее удачно и интересно выбранным актерским персонажем является актриса В. Попова, играющая роль Кати.

Выше я уже кратко упоминал о достоинствах ее игры. Следует сейчас остановиться на этом вопросе несколько подробнее.

Практика современного «Его призыву» кинематографа выработала довольно определенные шаблоны молодой героини.

Непременно хорошенькая, в общепринятом поверхностном смысле этого слова, с красивыми женственными движениями, являющимися следствием городских привычек, молодая героиня советских фильмов, как пра-

вило, несмотря на крестьянский или рабочий костюм, всегда отзывала чем-то близким к западной кинозвезде, выбираемой по признаку той или иной формы «sex appeal». Такой выбор актрис, встречавшийся даже в лучших картинах того времени, естественно, объясняется сильным влиянием порочных приемов западного кинематографа, о которых я говорил уже выше.

Протазанов пошел по иному пути. Стремление как можно ближе подойти к новой для него правде народной жизни заставило его особенно тщательно отнестись к выбору центральной представительницы советской деревни.

Актрису Попову нельзя назвать красивой или хорошенькой в шаблонном смысле этого слова. Ее лицо становится неотразимо прелестным только тогда, когда оно полностью живет отражением внутренней жизни. Оно делается как бы прозрачным в своей мимике. В ее доверии, радости или горе не сомневаешься, как не сомневаешься в искренности эмоций улыбающегося или плачущего ребенка.

Несомненность ее внутренней чистоты поражает вас буквально при первом взгляде. Это — не результат драматургических построений и хороших решений актерских задач, а непосредственно воспринимаемая человеческая данность актрисы.

Я уже говорил, что в картине Катя является основным представителем советского народа, вступившего в новую, озаренную светом будущего жизнь.

И именно детская непосредственность Поповой делает образ Кати прямым и достоверным отражением великого процесса зарождения нового, социалистического общества.

Удивительно, с каким, я бы сказал, органическим мастерством Попова сливает очаровательную прелесть непосредственной женственности с внешней нескладностью движений деревенской девушки, одетой в грубые валенки и тяжелый тулуп.

Нет ни малейшего намека на слащавое жеманство «пейзанки». Катя действительно не похожа на городскую девушку псевдоинтеллигентного круга. У нее налицо все тончайшие оттенки движений, которые сообщает человеку жизнь, наполненная физическим трудом, и вместе с тем внешнее выражение внутренних ее переживаний требует для своего определения чистейшего понимания слова «красота».

Именно в точном выборе этой актрисы, по-моему, полностью сказалось сознательное и жадное стремление Протазанова показать жизнь народа не только поверхностно, но и проникнуть в ее глубину.

По выбору актрисы на роль Кати видишь, что Яков Александрович по-настоящему полюбил и увлекся той стороной картины, которая даже в готовом сценарии была недостаточно ярко выражена.

То же можно сказать и о старухе — Блюменталь-Тамариной. Правда,

в отличие от никому не известной студийки Поповой она была уже вполне сложившейся и известной актрисой, но и здесь при выборе актрисы Протазанов руководствовался стремлением реалистически отразить современную деревню.

Точно была уловлена и использована старческая мудрость актрисы, органически жившая в ее глазах. Замечательно, что от актрисы, привыкшей и любившей играть комические роли, Протазанов сумел получить высокое и покойное благородство, очевидно, связанное больше с человеческими данными Блюменталь-Тамариной, чем с ее сценической практикой.

Я сознательно сосредоточиваю внимание читателя на таком, казалось бы, второстепенном моменте, как удачный и верный выбор актеров на народные роли.

Я хочу этим еще раз подчеркнуть, что при создании картины «Его призыв» режиссер Протазанов, используя весь свой профессиональный опыт, со всем непосредственным увлечением истинного художника взялся за разрешение совершенно новой не только для него, но и для подавляющего большинства художников кинематографа задачи.

В картине «Его призыв» появляется та еще скрытая, кажущаяся непрочной тенденция, которая впоследствии, проходя много стадий развития, превратилась в полноценную и развитую школу, называемую нами социалистическим реализмом.

Реалистическое искусство, естественно, возникает из непосредственной связи художника с живой действительностью.

Реалистическая школа в искусстве имеет большую историю. В мировом кинематографе за пятьдесят лет его существования в работах отдельных мастеров возникали реалистические тенденции. Жизненная правда может оставаться правдой, но вместе с тем она будет глубоко различной в зависимости от того, какой круг явлений она охватывает.

Произведение искусства, связанное с частным случаем в жизни человека или группы людей, тоже может быть названо реалистическим по природе.

Можно представить себе картину жизни алкоголика или отставной балерины, правдиво описывающую внешний и внутренний мир их жизни; можно представить себе картину, правдиво рассказывающую о жизни и нравах гангстеров или ковбоев.

Во всех этих случаях основой картины служит как будто бы действительная жизнь, но вместе с тем такие произведения для своего определения требуют присоединения к слову реализм прилагательного, точно определяющего богатство содержания этого реализма.

В своем развитии реалистическая школа в искусстве не может быть оторвана от общего процесса роста культуры.

Передовые формы общественной жизни неизбежно рождают внутри себя и передовые формы реалистического искусства, всегда, повторяю, связанного с живой действительностью. Самой широкой, самой общей и основной реальностью, определяющей содержание творчества каждого художника, где бы и в каких условиях он ни творил, является жизнь родного народа. Поэтому реалистическое искусство, определяемое в формах наиболее значительных, прогрессивных и высококультурных, будет всегда народно.

Чем у́же круг людей, с интересами которых художник-реалист связывает свою творческую деятельность, тем меньшее значение приобретает его работа для развития человеческой культуры.

Прогрессивные формы реалистического искусства всегда связаны с тем, что наиболее близко художнику, с тем, что позволяет ему как бы всем своим существом переживать родную и полностью понятную жизнь.

Отвлеченность, откуда бы она ни рождалась, — от безразличного ли созерцания, от незнания ли мельчайших подробностей, свойственных живому явлению, или от сознательного нежелания непосредственно сливаться с живой действительностью, — всегда будет врагом реалистического искусства. Поэтому истинный реализм в искусстве всегда дает произведению глубоко национальный характер.

Именно так, как глубоко народное, национальное искусство, складывался в нашей стране советский кинематограф.

После Октябрьской революции в народе проснулись и стали быстро развиваться творческие силы, направленные к созданию первого в истории человечества социалистического государства.

Социализм становился в нашей стране живой реальностью.

Искусство, в своем развитии непосредственно связанное с жизнью и ростом национальной культуры, естественно, отражало все, что жило и расцветало в народных массах. И если, как я говорил, к общему понятию реалистического искусства необходимо присоединять прилагательное, определяющее его конкретное содержание, то здесь следует, естественно, выбрать только одно слово — социалистический.

Термин «социалистический реализм» — не отвлеченное искусствоведческое понятие. Это — единственно точное определение конкретного содержания произведения искусства, рожденного в живом процессе роста всей культуры советского народа.

Теперь мы можем сказать, что в картине «Его призыв» зерно здорового реализма, непосредственно связанного не с народной жизнью «вообще», а с конкретными формами новой, идущей к социализму жизни советской деревни, является началом той, казавшейся в данный момент еще непрочной, но уже возникшей и развивающейся неодолимой силы, о которой говорит приведенная мною цитата из «Краткого курса истории ВКП(б)».

Эта сила — социалистический реализм — в конце концов создала и укрепила ту нашу советскую реалистическую школу в искусстве, развитие которой сейчас уже много лет идет в ногу с мощным ростом нашей страны.

Это зерно сделало первую картину, связанную с именем Владимира Ильича Ленина, значительным явлением в истории нашей кинематографии.

Говоря о картине «Его призыв», я хочу в конце этой статьи остановиться на той линии, которая как бы подводным течением проходит через всю картину, наполняя ее особой силой, особым волнением, — линии Ленина — вождя восставшего и победившего пролетариата.

Образ Ленина незримо присутствует в большинстве эпизодов картины. Иногда он проступает в условно символических кадрах Октябрьского восстания в образе рулевого, уверенно ведущего корабль сквозь бурю. Иногда он смело входит в картину живыми хроникальными портретами.

Но мало того, глубина и уверенность режиссерского замысла дает чувствовать зрителю как бы прямое руководство Ленина в целом ряде поступков, решающих судьбу героев.

С именем Ленина связана огромная общественная работа Кати, дающая ей такую глубокую и полную радость, имя Ленина возникает в страстном увлечении Андрея электрификацией родной деревни.

В конце фильма смерть Ленина картиной всеобщего народного горя, силой его художественного воздействия буквально стирает все воспоминания о пустых приключениях детективного сюжета. Эта доминанта ленинской линии достигает своего апогея в финале картины, где героиня среди сотен людей, подающих заявления о вступлении в партию, робко, сомневаясь в своем праве, протягивает и свое заявление.

Газета «Правда» писала в своей рецензии о картине, что «скромность и благородство агитационного материала легко и просто доходят до внутреннего сознания зрителя... Зритель видит, что героиня — работница должна была вступить в ленинский призыв в партию».

«Правда» назвала «Его призыв» «важным достижением молодого советского экрана, в котором нащупывается настоящая дорога».

Органическое включение в сюжетную картину большой политической идеи действительно являлось в то время крупнейшим шагом вперед.

«Его призыв», подразумевается призыв Ленина, был названием, которое могло удержаться только у картины, достойной памяти великого вождя.

Работу Протазанова можно смело назвать первой художественной картиной о Ленине.

1948 г.

УРОКИ ПОСТАНОВКИ ФИЛЬМА «АДМИРАЛ НАХИМОВ»

Центральный Комитет ВКП(б) в своем постановлении «О кинофильме «Большая жизнь» отметил, что фильм «Адмирал Нахимов» является неудачным и ошибочным. Сущность ошибок заключалась в том, что мы при подготовке фильма недопустимо небрежно, поверхностно отнеслись к изучению исторического материала, который должен был составлять основу художественного рассказа о великом русском флотоводце П. С. Нахимове, и создали фильм, искажавший историческую правду.

Авторам была предоставлена возможность заняться исправлением недостатков в картине. Они получили ясные указания, как надо исправить фильм. Теперь приходилось думать не об удалении частных погрешностей картины, а почти о полной ее переработке.

Можно ли исправить ошибки, так глубоко проникшие в самую суть картины? Да, можно. Для этого требуется одно непременное условие: убедиться во вредности ошибок, точно установить причины их появления и все силы направить на уничтожение этого источника ошибок.

Наш коллектив, получив возможность переработки картины «Адмирал Нахимов», постарался прежде всего выработать себе точку зрения на всю будущую работу. Мы поняли, что простым механическим удалением тех или иных неудачных сцен ничего толкового не достигнем. Так же было бы бесполезно заменять эти сцены другими без ясного представления того, какой должна получиться вся картина в целом. Надо было заново определить весь художественный и политический стиль картины. А для этого требовалось только одно: строго придерживаться исторической правды, не отступая от нее ни на один шаг.

Адмирал Нахимов, как известно, обладал своеобразным характером, нередко встречающимся у великих людей, вышедших из русского наро-

да: его пылкая преданность Родине как бы целиком поглощала все обычно свойственные человеку чувства и страсти. Домом Нахимова был корабль, семьей — флот, единственной пламенной любовью — Россия. Нахимов был крупным талантом в области военного искусства.

Качества Нахимова как великого полководца ярко проявились и развернулись в войне 1853—1856 годов, которую вела против России англо-французская коалиция, куда входила и Турция. Именно эти исторические события и должны составлять основу нашей картины о Нахимове, в которой мы поставили цель правдиво показать исторические лица и события. В соответствии с этим была введена отсутствовавшая в первом варианте фильма историческая сцена пленения Нахимовым в Синопском бою командующего турецкой эскадрой адмирала Османа-паши вместе с его штабом и находившимися на борту его корабля в качестве инструкторов английскими офицерами. При этом приводятся слова Нахимова, обращенные к турецкому адмиралу, о том, что Турции всегда надлежало бы находиться в мире с Россией и что она сама виновата в своем поражении, начав с Россией рискованную войну.

Особенно стремились мы показать военный талант и полководческое искусство Нахимова как на море, так и в боях на суше. В сцены Синопского боя мы ввели эпизоды, показывающие смелое решение флотоводца атаковать двухколонным строем своей эскадры сильнейший турецкий флот, прикрытый огнем береговых батарей.

Почти все сцены Синопского сражения были заново сняты с тем, чтобы дать более наглядное представление о том, как благодаря воинскому умению Нахимова и героизму русских матросов была одержана блистательная победа над сильным флотом турок.

Воспроизведен — ранее непростительно упущенный — главный мотив Нахимова при разговоре его с Меншиковым о немедленном захвате Босфора и Дарданелл: закрыть пути в Черное море англо-французскому военному флоту, состоявшему из паровых винтовых кораблей и превосходившему по своим техническим данным русский флот, в который входили преимущественно парусные тихоходные суда. Эта сцена ярко показывает, насколько глубоко и верно оценивал Нахимов стратегическую обстановку того времени. Из первого варианта картины было непонятно, почему русские решили затопить свои боевые корабли на рейде при защите Севастополя. В действительности же Нахимов ясно видел, что выгоднее было, затопив корабли, преградить вход англо-французскому флоту на внутренний рейд Севастополя, использовать матросов и тяжелое морское вооружение на суше, чем принимать неравный бой с превосходящими силами англичан и французов в открытом море. Мы стремились как можно правдивее отобразить героическую защиту Севастополя от англо-французских захватчиков, ибо эта защита прославила стойкость, доблесть и героизм русских матросов,

солдат, командиров, замечательное военное искусство их военачальника адмирала П. С. Нахимова.

За работу по созданию художественно полноценного и исторически правдивого фильма о Нахимове мы взялись с большим подъемом. Помогала ясность пути, по которому должны были идти переделки, воодушевлял творческий, а не механический характер этих переделок. Для художников это главное. Мы поверили в будущую свою картину, контуры которой уже стояли перед нами. Более четырех месяцев коллектив «Мосфильма» упорно работал над съемками новых сцен, объем которых и по техническим трудностям, и по количеству занятых актеров, и по количеству массовых сцен был чуть ли не равен новой картине.

Указания Центрального Комитета ВКП(б) научили нас многому. Мы поняли, что надо смело браться за тему и относиться к работе добросовестно; не трусить перед трудностями, тщательно вникать во все детали дела, не спасаться в боковые лазейки, не имеющие прямого отношения к основной задаче, идти прямо к цели, делая только то, что раскрывает тему глубже и яснее. Все эти выводы, казалось бы, настолько просты и ясны, что их следовало знать и раньше. Иначе и работать нельзя.

Но в действительности оказывается, что такому стилю работы надо учиться беспрерывно. ЦК ВКП(б) указал нам на ошибки, и мы, преодолевая их, научились гораздо большему, чем исправлению прошлой плохой работы. Перед нами стали яснее замыслы и планы наших будущих картин, в нас стало больше смелости и уверенности в нашей способности осуществить эти планы.

1947 г.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ДЕРЕВНЯ И КИНО

Можно с уверенностью сказать, что для наших киноработников самой важной, самой значительной задачей на настоящее время является задача создания увлекательной массовой картины, то есть такой картины, которая держала бы взволнованный интерес зрителя на ровной, неспадающей высоте, не давала бы места скуке и разочарованию, вела бы его мысль и чувство слитно, крепко и ясно к нужной и понятной цели. Создание такой картины немыслимо, конечно, без увлеченности самого создающего ее художника. Только тогда, когда сам художник захвачен, взволнован интересом к тому, что он в своей картине изображает, только тогда, когда он всем своим существом ощутит важность, значительность и глубину мысли, в ней заложенной,— только тогда сумеет он дать многомиллионному нашему зрителю то высокое произведение искусства, которое сейчас неизбежно и законно требуется.

Мне думается, что наша растущая социалистическая деревня, развивающаяся неслыханными темпами, в невиданных формах, — деревня, каждый этап роста которой мы правильно называем историческим, является для художника любого вида искусства прежде всего широчайшим и неисчислимо богатым полем для работы. И не только потому, что в деревне происходят сейчас процессы исключительной политической важности, не только потому, что эти процессы должны быть отражены в произведениях искусства и показаны всей зрительской массе Союза в целом, но также и потому, что именно деревня, может быть, более, чем какая-либо другая область жизни нашего Союза, в настоящий момент может захватить, увлечь и творчески взволновать художника. Даже при самом поверхностном подходе становятся очевидными яркость и четкость, которые приобрело именно в новой деревне осуществление общих задач, поставленных революцией и рабочим классом. Возьмем хотя бы изживание противоречия между умственным и физическим трудом. Мы знаем об огромной волне изобретательства, растущей в связи с индустриализацией и

механизацией сельскохозяйственного труда. Мы знаем, что крестьянский молодняк, тянущийся к культуре, не связывает теперь себя только с городом. Он идет в сельскохозяйственные институты с ясной целью вернуться в деревню для более полноценной работы. Огромная пропасть лежит между старым и новым. От беспомощной темноты, от страшного времени, когда человек был узлом завязан вокруг убогого собственного «кола и двора», мы приходим к свободному труду, насыщенному мыслью. Такая действительность не может не дать ярких, выпуклых образов людей и событий. Пропасть от старого к новому перешли и переходят не только люди нового поколения, уходящие от старого, но и ряд людей, уходящих от своего собственного прошлого.

Далее, возьмем, например, общий вопрос о женщине в социалистическом обществе. Где, как не в деревне, мы видим сейчас процесс роста новой женщины в такой яркой, в такой предельно убедительной форме? Где, как не в деревне, ломаются вековые традиции, напрягаются и вскрываются острейшие противоречия, давая простор для нового роста? Возьмем, наконец, один из самых общих вопросов — вопрос об авангардной, ведущей роли партии. Его отражение в деревне, выразившееся в работе политотделов, еще раз показывает, какой богатый и увлекательный материал найдет художник, решивший взяться за тему о новом крестьянине. Глубокая интересность материала современной деревни, настоящая его увлекательность для полного и широкого разворота творческой работы художника несомненны, его значительность для образного раскрытия наших важнейших, общих задач тоже несомненна. Уже это одно должно сосредоточить на работе вокруг деревенских тем особое внимание сценаристов, режиссеров, актеров и киноорганизации в целом.

Но есть еще одна не менее важная и серьезная сторона вопроса. Развивающаяся деревня показывает невиданный по темпам рост культурных потребностей. Этот рост закономерен и неизбежен, не ответить на этот рост производством достаточного количества культурных ценностей — значит создать недопустимое у нас противоречие. Нужно прежде всего ясно отдать себе отчет в значении кино для роста культуры деревенского зрителя. Вот отдельные немногие, но как всегда четкие, высказывания Ленина:

«Специально обратить внимание на организацию кинотеатров в деревнях...» *.

«...Вы должны будете развернуть производство шире, а в особенности продвинуть здоровое кино в массы в городе, а еще более того в деревне» **.

* Сб. «Партия о кино», Госкиноиздат, 1939, стр. 28 (Директивы В. И. Ленина по организации кинодела в условиях НЭПа (1922 г.).

** Сб. «Партия о кино», Госкиноиздат, 1939, стр. 32 (Беседа В. И. Ленина о кино с А. В. Луначарским).

Как мы хорошо знаем, слово Владимира Ильича никогда не было отделено от реальной рабочей директивы, со всей полнотой учитывающей не только настоящую действительность, но и ближайшее реальное будущее.

Владимир Ильич очень хорошо понимал реальный смысл сказанных им и подчеркнутых мною слов: «специально обратить внимание» и «еще более того». Мы знаем, что задача искусства — нести культуру в массы. Если мы вспомним формы, в которых искусство — проводник культуры — проникает в деревню, мы получим в основном книгу, театр, радио и кино. Я оставляю в стороне книгу, поскольку ее можно отделить от таких живых массово-действенных форм, как три остальных вида искусства.

Перехожу сразу к театру. Мы знаем, что и количественно и качественно колхозный театр [1] за последнее время чрезвычайно вырос и продолжает расти. Почти в каждом крупном колхозе есть свой клуб и сцена в нем. Колхозный театр имеет особенно большое значение, поскольку он не только проводит в массы произведение писателя-драматурга, но и развивает самодеятельность самих колхозников в области искусства. Все это чрезвычайно нужно и важно, но ведь нас не может интересовать только одна сторона вопроса. Мы не можем забывать о важнейшей потребности массового зрителя: получить высокого качества произведения, приобщиться к высокой культуре искусства. Если городской рабочий, особенно живущий в центрах, обеспечен первоклассными постановками больших театров, первоклассными актерами, то никакие гастроли, никакие переброски ограниченного количества театральных трупп не смогут охватить нашего многомиллионного крестьянского зрителя. Напечатанное драматическое произведение неизбежно получает самую различную по качеству реализацию на многочисленных сценах, и нельзя, конечно, требовать от колхозного театра такого же исполнения, как от Московского Художественного. С кинокартиной совсем иное дело. Раз поставленная режиссером, раз сыгранная актером, она размножается уже механически, не теряя и не изменяя своего качества в отдельных экземплярах.

Техника киноискусства такова, что позволяет охватить аудиторию любой численности зрелищем равно высокого качества, — и этим она отличается от техники театра. Актер кино одновременно и одинаково хорошо играет на всех тысячах и десятках тысяч экранов, где только есть хорошо механически оборудованный демонстрационный аппарат. Я не говорю, конечно, о нашем теперешнем состоянии деревенской киносети, где благодаря плохому обслуживанию и плохой механизации на экране имеют место искажения, пожалуй, еще большие, чем это могло бы быть на сцене, — об этом речь будет ниже. Сейчас для меня важно принципиально установить, что в проведении в деревню массового высококачественного произведения искусства кино может и должно нести мак-

симальную нагрузку. Можно было бы сравнить с ним радио, но здесь выступает то особое свойство зрелищности, которое всегда делало всякий спектакль более доступным, более действенно волнующим, чем простое чтение той же драмы или комедии. Если же учесть предстоящую звукофикацию киносети[2], то преимущество звуковой кинокартины перед радио станет уже окончательно несомненным. Я думаю, что глубочайший практический смысл слов Владимира Ильича был именно в верпейшем учете возможностей кинотехники, позволяющей в своеобразной форме, именно в разрезе искусства, уничтожить пропасть между городом и деревней.

Ставя отчетливый акцент на кино как на носителе максимальной, в сравнении с другими искусствами, нагрузки по проведению культуры в деревню, я хочу особенно подчеркнуть, а потом распутать одну неясность, которая допускается многими в разговорах и высказываниях по поводу так называемой колхозной тематики. У нас до сих пор далеко не все достаточно ясно понимают, что могут быть, во-первых, картины о деревне, а во-вторых, картины для деревни. Хотя смысл этих двух определений как будто бы ясен, они все же до сих пор отчаянно путаются. В тематическом плане всех кинофабрик Союза, предусматривающем и учитывающем всю будущую продукцию 1934 года, этого разделения нет, и это, я думаю, является ошибкой — ошибкой, указывающей на не вполне правильное понимание и оценку значения деревенского сектора в общей киноработе.

Если создание нужных, хороших картин о деревне требует в первую очередь заинтересованности крупных художников и правильных методов их творческой работы, то разрешение общего вопроса о картинах для деревни, то есть о полноценном обслуживании деревни кинематографом по всем линиям культурного строительства, требует в первую очередь обдуманного расширения тематического плана нашего производства путем включения в него тем, особенно важных и интересных главным образом для деревни. Картины «о деревне» нужны, конечно, и самой деревне в первую очередь, но они нужны и городу и, наконец, мировой аудитории.

Цель и назначение этих картин — отразить в художественных образах те неповторимые исторические процессы, составляющие сущность роста новой деревни.

Мы сделали ряд картин о деревне, но если серьезно разобраться в полученных результатах, то мы придем к выводам, мягко выражаясь, печальным.

Я отбрасываю довольно многочисленные примитивно состряпанные агитки, вроде «Счастливого червонца»[3] и ему подобных. Я не думаю, чтобы стоило серьезно говорить о псевдодеревенских картинах, наполненных сарафанами, гармонями и божьими старушками, вроде «Бабы рязанские»[4], «Дон Диего и Пелагея»[5] или «Тихий Дон»[6] и «Гармонь»[7]. Во

всей продукции, вплоть до последнего времени, можно найти только две работы, сделанные на высоком творческом напряжении: это «Старое и новое» Эйзенштейна и «Земля» Довженко. Займемся сначала первой.

«Старое и новое» — в первой редакции картина называлась «Генеральная линия» — снималась в период 1925—1927 годов. Как показывает ее первое название, цель намечена была правильно. Работа должна была охватить и показать реализацию в деревне генеральной линии партии, взятой на коллективизацию сельского хозяйства. Я помню свои первые впечатления от просмотра законченной картины. Запомнились немыслимые звериные хари специально подобранных темных «мужиков». Запомнился великолепно смонтированный такой же звериный, тупой и страшный вал крестного хода, ковыляющие в пыли калеки, ползающие под икону истерические старухи и бородатые идиоты. Засуха, воспаленная одышка изнемогших от жары животных, задранная борода шаманствующего попа. Запомнилась ирония, направленная на зрителя, в пышной подаче случки быка с украшенной цветами коровой и в насмешливой символике, окружающей смерть племенного производителя, где душа его улетает в небо в виде воздушного шарика. Запомнилось, наконец, стихийное вторжение финала, где неистово размножающиеся тракторы затопляют советские поля, парадно демонстрируя мощь индустриализированного сельскохозяйственного производства.

Я намеренно бессвязно перечислил отдельные впечатления, потому что таким именно бессвязным и было общее восприятие картины. Отдельные эпизоды, сделанные до предела выпукло и ярко, оказывались сплошь и рядом вне связного хода развития картины. Они отделялись гигантскими самостоятельными наростами, как будто бы на человеческой голове вдруг раздувалась одна ноздря, распухало и развертывалось огромное ухо, рот растягивался и шел вкось, перед вами вместо живого, сложного человеческого лица вылезал карикатурный урод.

Характерно, что смычка города с деревней, командировки рабочих с производства непосредственно на село, являвшиеся тогда важнейшим и существеннейшим моментом в работе партии, не «уместились» в картине. Они были лишь «отмечены» несколькими надписями и несколькими бледными «проходными кадрами». С другой стороны, неимоверной, расписной, шестнадцатипудовой тушей крепко сел на картину выдуманный кулак.

С экрана перли гладкие лошадиные зады, редкостные по объему бабьи груди. Деревянные хоромы трещали от изобилия витиеватых украшений. Кулак храпел, пил квас из ковша и поворачивался на другой бок. Вся его контрреволюционная деятельность заключалась в том, что он отказывал бедняку, пришедшему за помощью. Вместо классового врага, очень серьезного и опасного, оказался в картине некий неповоротливый памятник, чудной и безопасный, вроде ленинградского «пугала» перед Московским вокзалом [8]. Все силы и темперамент художника были бро-

шены на украшения. Они оказались настолько богатыми и тяжелыми, что эпизод в целом отвалился от картины и остался лежать отдельно в стороне. Почему все это получилось?

Ответ ясен и несомненен. Эйзенштейн нашей деревни не знал, а отчасти и не хотел знать. Теоретическое знание роли крестьянина в революционном процессе и периодическое ознакомление с установками партии на данном этапе знания деревни еще не обозначают. Поверхностное знакомство с реальной деревней по рассказам, анекдотам, замечательным случаям и разрозненным наблюдениям во время съемочного процесса тоже никак настоящего знания деревни не обозначает. А именно из этих элементов, видимо, и был составлен багаж авторов «Старого и нового». Эйзенштейн не понял и не узнал настоящего, живого кулака в настоящей, живой деревне.

Напирая на «идиотизм сельской жизни», наворачивая одну на другую разбойничьи хари дремучих мужиков, впрягая в кривую соху изможденного бедняка, Эйзенштейн без настоящего глубокого ощущения и знания современной деревни неизбежно потерял перспективу. Он хотел прежний, в историческом раккурсе взятый «идиотизм» противопоставить теперешней растущей новой деревне, но вместо исторического раккурса неожиданно для самого автора получился поклеп на крестьянина, так как тема «идиотизма» расползлась по всем кадрам, оставив свой след даже на ведущих положительных героях.

Эйзенштейн настоящего, «живого» крестьянина, того, который представляет основную массу в деревне, не увидел, деревни не знал и не стремился узнать, а пользовался ею только как наборным ящиком с материалом, который он использовал для составления измышленных им отвлеченных комбинаций.

Для того чтобы узнать, ощутить и освоить живую действительность, нужно было прожить в деревне, и, вероятно, не в одной. Исходя из этой же вплотную увиденной и, может быть, пережитой действительности, нужно было там же многое для себя разобрать, понять и тут же на месте проверить. Так ведь поступает каждый работник, который собирается принять практическое участие в конкретной работе на любом еще не знакомом ему участке. Творческий процесс создания «Старого и нового» шел, видимо, в обратном порядке. Деревня была придумана в кабинете, уложена в схему механического сцепления противоречивых моментов «идиотизма» сельской жизни и индустриализируемого сельского хозяйства. Живое противоречие не было почерпнуто из жизни в его действенных, сложных, движущихся формах, а было заменено схоластически выдуманной системой внешне острых столкновений.

Вывод из всего сказанного был предпослан еще вначале: из «Старого и нового» картины о деревне, о нашей советской живой деревне, не вышло.

Перехожу к другой большой работе о деревне, к «Земле» Довженко.

Каждый раз, когда мне приходится говорить об этом настоящем большом художнике, я не могу обойтись без упоминания особых личных качеств, отличающих его от многих других.

Довженко — мастер безукоризненной внутренней честности; ни один штрих в его произведениях не может быть отнесен за счет любой формы компромисса художника с его совестью. Довженко в своем жизненном быту сомневается в себе, находит ошибки, учится на них, утверждая себя и снова ломая, изменяется, растет. В своих произведениях он никогда не виляет и не прячется от самого себя. Путь от его «нутра» к каждому моменту его картины краток, прост и ясен. Этим обусловлено исключительное обаяние его лиризма, которым всегда проникнуты даже самые широкие эпические его произведения. Отсюда же произошла и неудача его замечательной по художественному мастерству «Земли». Вспомните, как начинается картина. Среди великого изобилия плодов, рассыпанных по полу, собранных в груды, наваленных на столы и скамьи, умирает, или, вернее, степенно уходит из жизни древний старик, уходит настолько спокойно, что уговаривается с таким же древним товарищем о ближайшем деловом разговоре после смерти. Старик умирает — изобилие земных плодов остается. Оно остается и проходит через все произведение раскошным и неизменным. Оно провожает в могилу убитого комсомольца, лаская его мертвую голову нежным прикосновением тучных цветов подсолнечника. Оно замыкает картину, свисая с ветвей гроздьями круглых яблок и груш, влажных от только что прошедшего дождя, неизменно несущего новое и новое плодородие. Это плодородие — упорная, неугасимая, вечно движущаяся, вечно возрождающаяся биологическая жизнь — стало основной нотой «Земли». Что ж! Я думаю, никто не будет протестовать против утверждения общефилософского понятия движения и, в частности, одной из его форм — биологической жизни.

Но мы хорошо знаем, что жизнь советской деревни обусловлена процессами, далеко выходящими за пределы биологии. Мы знаем, что эту жизнь определяет классовая борьба и ее результаты; мы знаем, что эта борьба ведется не стихийно, а организованно; знаем, что эта организованность связывает деревню, во-первых, с городом и рабочими и, во-вторых, со всей историей революции.

В «Земле» ничего этого не оказалось, а если и оказалось, то в таких слабых и подчиненных царствующей биологии формах, что искаженный смысл приводил к прямо противоположным истине выводам. Замечателен пример с трактором. Актив деревни во главе с молодежью добивается получения трактора. Машина триумфально входит в деревню, — она куплена ценой упорной борьбы, стоившей жизни первому активисту-комсомольцу. Но, спрашивается, за каким чертом нужно было драться за

трактор и зачем вообще нужен трактор, когда кругом царит изобилие и переизбыток материальных благ, когда люди спокойно умирают, вкусив для последнего удовольствия от яблок, а таких яблок кругом тысячи и тысячи, когда нужно только протянуть руку — и роскошные дары природы посыплются на плечи? Лирическая влюбленность Довженко в плодородную землю взорвала изнутри политическую правду картины. Тот самый трактор, на котором крестьянин с помощью партии буквально перевалил через последний высочайший хребет, отделявший его от счастливой и полной жизни, оказался в «Земле» таким же лишним, как кувшин воды, предложенный человеку, сидящему в реке. Я не сомневаюсь в том, что Довженко в деревне жил и деревенскую жизнь наблюдал, но он видел в ней только то, что он хотел видеть, поглощенный своим отдельным, индивидуальным лирическим миром.

Подобно Эйзенштейну, он пришел в деревню с готовыми уже образами; разница была лишь в том, что рациональную внешнюю схему «Старого и нового» он заменил внутренней глубокой личной, индивидуалистической и, если хотите, в значительной мере идеалистической сосредоточенностью на отвлеченном сопоставлении жизни и смерти. Картины о советской деревне, конечно, так же как и у Эйзенштейна, не получилось и не могло получиться. Довженко живой действительности в картине не отразил. Он у действительности не учился, он больше хотел научить ее. Деревня ничем новым его не поразила. Он мимоходом заметил трактор и, не понимая его реального смысла, небрежно использовал его как аксессуар для биологической трагедии. Трактор во всем своем значении не уместился в его картине, как не уместилась смычка города с деревней в «Старом и новом».

Причины неудачи обеих картин в конечном счете однородны — отсутствие живой связи художника с реальной действительностью. Той самой связи, без которой немыслим социалистический реализм.

Сейчас, на 1934 год, Всесоюзным тематическим совещанием запланировано несколько картин о деревне. Из них важнейшие три: 1) «Крестьяне» — режиссер и сценарист Эрмлер, 2) «Поднятая целина» — сценарист М. Шолохов, режиссер Шенгелая и 3) без точного названия, но на тему о колхозном строительстве — сценарист Ю. Либединский, режиссер М. Калатозов.

Во всех трех картинах сразу же взят совершенно новый, по-моему, правильный метод работы.

Эрмлер выехал в деревню — в Белоруссию, — писал сценарий, изучая жизнь и принимая непосредственное участие в политической работе в колхозе.

Либединский и Калатозов провели несколько месяцев на Северном Кавказе, изучая колхозы. «Поднятая целина» говорит сама за себя. Шолохов безвыездно живет на Дону. Его роман, который только частично

используется для сценария, достаточно показывает степень знания автором деревни и людей, там живущих.

Можно надеяться, что эти три фильма будут действительно первыми фильмами о деревне: советскими картинами, достойными мировой аудитории[9]. Огромное значение имеет также и то, что сценарную работу в этих картинах вели крупные писатели.

Со сценарием, который является, в сущности, ведущим идеологическим звеном в процессе производства картины, у нас до сих пор было чрезвычайно плохо. Сейчас призыв писателей в кино помог очень сильно, но все же сценарный фронт остается относительно слабым. Мне приходится по моей работе знакомиться с содержанием так называемого сценарного самотека, то есть с теми сценариями, которые предлагаются без специального заказа. Я должен констатировать одну весьма распространенную порочность, которая в значительной мере идет от старых фальшивых навыков. Не только в легких комедиях, но и в вещах, претендующих на большую серьезность и глубину, крестьянин трактуется в виде некоего «меньшого брата». Его рисуют с легкой снисходительностью, свысока, с некоторой даже добродушной насмешливостью, показывающей явное превосходство автора, а следовательно, и будущего зрителя. Эта снисходительность часто переходит в сюжетное наивничанье. Есть даже штампы таких сюсюкающих сюжетцев, вроде свадьбы юной колхозницы, приносящей в приданое ударную книжку. Вся эта ерунда перекликается с «добрыми мужичками», выходившими из-под пера либеральных помещиков, и показывает снова и снова на кабинетность работы наших рядовых сценаристов.

Нам нужен совсем другой крестьянин, тот самый, который сейчас вырос в действительности. Он, во-первых, умен, не «по-своему умен», а умен, как всякий нормальный человек, будь он рабочий или служащий. Мы должны показать не только умного, но и талантливого крестьянина — не для того, чтобы подарить крестьянству комплимент, а потому, что новые условия жизни открывают дорогу таланту, и мы видим в действительности, как появление талантливых людей становится массовым явлением. Достаточно вспомнить волну изобретательства, поднявшуюся в колхозах в связи с появлением «своей машины». С «меньшим братом» надо покончить раз навсегда. Теперь, именно теперь, сама жизнь выдвинула необходимость создания таких картин о деревне, где были бы отражены исторически складывающиеся типы людей крупных и значительных. Мне думается, что при самом первоначальном подходе можно наметить три таких типа. Каждому из них должна быть посвящена целая картина. Средний размер кинокартины жестко ограничен: две тысячи пятьсот — три тысячи метров. Это позволяет включить в нее лишь ограниченное количество материала. Если в романе мы можем развивать одновременно несколько образов большого масштаба, то в сценарии это становится невозможным,

так как чем больше отдельных задач сценарист поставит перед собой, тем поверхностнее придется ему разрешать их. Большой образ требует глубокой разработки, а следовательно, и большого материала. Вот почему я говорю о нескольких картинах, из которых каждая должна быть сосредоточена на одном образе.

Во-первых, женщина в колхозе.

Я уже говорил о ней вскользь в начале статьи. Мне кажется, что вопрос об этой картине надо ставить так: нужно говорить не о колхозе и о роли женщины в нем, а поднять и осветить образ колхозной женщины как тип, характеризующий новую женщину социалистического общества вообще. Новая женщина в городе росла и развивалась с первых дней революции, она окрепла в гражданской войне, мы встречаем ее сейчас на всех участках работы, во всем разнообразии характеров и профессий. Процесс выдвижения женщины в деревне относительно запоздал. В сущности, лишь в последнее время выросший колхозный строй сразу открыл ей широкую дорогу, и она с небывалой быстротой стала развертываться и расти. Сейчас для художника образ женщины в деревне более целостен, более собирателен, более типичен, чем в городе.

Все общее, свойственное женщине, рожденной революцией, свойственно и этому образу, но в нем есть, кроме того, блеск, так сказать, исторической молодости, и поэтому все характерные черты его приобретают особую яркость и ясность. Я думаю, что создание в кино такого образа передовой новой женщины является насущной и неотложной задачей сегодняшнего дня.

Теперь о втором типе.

Наши растущие колхозы вместе со всей страной вошли во вторую пятилетку. Вместе со всеми они включаются в борьбу за построение бесклассового общества. В этом процессе с особой силой именно в деревне определяется участок борьбы с остатками собственнических инстинктов. Фигура единоличника, если не борющегося прямо против колхоза, то упорно сопротивляющегося его наступлению, приобретает особое значение. Последний единоличник, последний собственник-индивидуалист среди бурного роста обобществленного богатства — это интереснейший, требующий своего отражения в искусстве тип. Я утверждаю, что образ этот целостен, собирателен, ярок уже в самой жизни. В нем, как в фокусе, можно собрать те общие отрицательные моменты мелкособственнической психологии, с которыми мы боремся и будем особенно упорно бороться в ближайшее время. Это тип человека, образ в искусстве, вокруг которого можно и нужно создать одно из тех кинопроизведений для мировой аудитории, о которых я говорил выше.

Наконец, третий образ, который мне мыслится как необходимо требующий немедленной реализации в киноискусстве,— это фигура начальника политотдела МТС. Человек этот уже в самой жизни благодаря самим

реальным условиям и требованиям своей работы является как бы типизированным. Начполитотдела выбран как лучший из лучших партийцев. При самом выборе он должен был отвечать целому ряду общих требований, какие могут быть предъявлены к лучшему политработнику, к лучшему большевику. Он облечен в своей работе таким доверием партии, что в число требований, которые ему предъявляются, входит требование не только знания, не только культуры, но и требование определенного характера, требование суммы глубоких внутренних его черт, определяющих поведение в общественном быту. Ясность, спокойствие при быстрой ориентировке, мягкость, предельная чуткость и заботливость в отношении к своим, близким нам людям, тончайшая настороженность, подозрительность к малейшему движению чуждого, жесткость и решительность в расправе с врагом. Даже при самом беглом, схематическом очерке такого характера вспоминаешь замечательных большевиков, имена которых вошли в историю: Феликса Дзержинского например. А ведь этот характер становится массовым явлением в партии. Он существует в реальной действительности, потребовавшей сейчас от партии именно таких людей. Как и два предыдущих образа, образ начполитотдела требует отдельной большой картины в деревне, где фокус был бы сосредоточен именно на нем. Эти три темы, которые я взял как пример, еще раз ясно показывают, что картины о деревне не являются лишь частным отражением нашей работы на отдельных участках. Они имеют огромное общее значение, в них можно с особой полнотой и яркостью показать суть жизни нашей страны в целом и наших новых людей.

Может быть поставлен в упор вопрос о необходимости создания картины, показывающей преимущества нового, колхозного строя. Я думаю, что если эту задачу разрешать в формах художественного произведения, а не в форме прямой, лобовой агитки, то в результате окажется, что тема преимущества колхозного строя окажется распределенной, в сущности, по всем картинам, говорящим о новой деревне. Если взять, например, три картины, о которых я говорил выше, то и в «Женщине», и в «Начполитотдела», и в «Последнем единоличнике» [10] мы обязательно встретимся с основным ведущим началом — с борьбой за колхоз, как за лучшие условия труда, как за лучшую жизнь. Такова действительность, и правильное отражение ее в искусстве непременно вскроет ведущие, глубокие пути. Правда, есть одна тема, непосредственно связанная с агитацией за колхозный строй и требующая создания самостоятельных картин для ее охвата. Это тема о старой, дореволюционной деревне. Мы уже сейчас имеем новое поколение шестнадцати-семнадцатилетних крестьян, активных участников строительства, никогда не видевших прежних хозяев жизни — ни помещика, ни урядника, ни кулака — в их полном царственном развороте. Сила воздействия прямого показа страшных условий

жизни и труда, от которых крестьянин уходит бесповоротно, конечно, несомненна. Такая картина нам нужна также в первую очередь.

Заканчивая разбор раздела картин о деревне, я хочу упомянуть об одном чрезвычайно интересном, к сожалению, еще не реализованном предложении. Я говорю о так называемом методе длительного кинонаблюдения. Суть его заключается в том, что какой-либо колхоз или важный, интересный участок в нем берется под регулярную слежку оператором и режиссером. Через определенные промежутки времени все наиболее интересное фиксируется на пленке. При наших темпах развития год или два такого наблюдения дадут исключительный по интересности и важности результат.

Мы получим картину нового жанра, которую можно было бы назвать историческим портретом. Представьте себе, что вы видите на экране идущими подряд в течение нескольких минут три или четыре куска, в которых один и тот же человек, буквально вырастая на глазах, начинает говорить новым языком о новых вещах, — я подразумеваю звуковое кино. Наверняка будет изменяться и его внешний вид, изменится взгляд и улыбка. Каждый из нас знает, как быстро теперь меняются в своем росте люди, особенно на таком участке нашей жизни, как деревня. Меняется обстановка, меняется даже самый пейзаж, и никакими усилиями не сумеешь восстановить их прежнего вида. Такая кинематографическая запись обладает особой силой, обладает возможностью с непосредственной убедительностью показать обстановку и человека в процессе развития, взволновать зрителя прямым и ясным показом хода истории. Такая запись имеет, кроме того, и прямое научное значение. Я думаю, что организационная сторона этой работы не так уж сложна. Каждая кинофабрика имеет свой подшефный колхоз. Выезды на заъемку не могут быть серьезной нагрузкой, если прикрепить к этому делу одного ответственного человека и дать ему право на использование технических сил, свободных в данный нужный момент. Я заключаю все сказанное по поводу картин о деревне следующим выводом: на картины о деревне должны быть в первую очередь двинуты наши лучшие сценаристы, писатели и режиссеры, потому что эти картины имеют исключительное общее значение. Работники кино должны выезжать сами в колхозы и работать там в прямом соприкосновении с действительностью и под ее влиянием. Только тогда получится ценный результат.

Переходя теперь ко второму разделу — к картинам для деревни, — я хочу подчеркнуть, что хорошая картина о деревне, являясь прежде всего замечательной и нужной картиной для всех, в том числе, конечно, и для деревни, разрешает общий вопрос о культурном кинообслуживании деревни лишь частично. Культурные потребности колхозника таковы, что они требуют от кино очень многих тем и очень многих форм. Если можно было сказать про картины о деревне, что они — для всех, то нужно теперь

В. Пудовкин и итальянский кинорежиссер Витторио де Сика на международном кинофестивале в Канне в *1951* г.

В. Пудовкин и французский кинорежиссер Луи Дакен на международном кинофестивале в Канне в 1951 г.

сказать, что картины о всех нужны деревне. Было время, когда считалось, что для крестьянина требуется в произведении искусства особый, только ему понятный язык. Если сам крестьянин изображался наивным дурачком, то и разговаривать с ним полагалось языком не обыкновенным, не простым, а особо глуповатым, каким плохие педагоги разговаривают с детьми. Мы знаем ряд картин, в которых понятность и простота подменялись грубой наивностью сюжета, где доходчивость и ясность художественного приема заменялись упрощенчеством, отсутствием всякого приема. Вся эта глупая и ошибочная стряпня предназначалась специально для деревни. С другой стороны, мы знаем, что политотдельцы ни в газете, ни в речи своего языка и мысли не ломают, а крестьяне живут и работают с ними очень хорошо. Мы слышали выступления колхозников на съездах, читали их письма в газетах и нигде не встречали ничего похожего на «особый крестьянский мир». Я знаю интересный опыт Радиоцентра, где после трансляции программы, составленной очень внимательно специально для деревни, получались многочисленные благодарности и просьбы о повторении от больших заводов Ленинграда и Москвы. С другой стороны, концерт, составленный специально для красноармейцев, имел исключительный успех у деревенской аудитории. Колхозник, так же как и рабочий, следит за газетой, колхозник слушает радио, колхозника волнуют не только его личные интересы, но и все, что происходит в Союзе и в мире. Можно смело утверждать, что ни в языке, ни в образной системе никаких особых форм художнику для крестьянина изобретать не надо. Совсем иное дело, когда поднимается вопрос о ясности и простоте. Да, для крестьянина картина должна быть очень ясной, очень простой, но понятность нужна для всех без исключения. Если художнику, работающему над картиной для деревни, удастся достигнуть полной доходчивости и настоящего успеха у зрителя, то его достижение будет наверняка служить образцом высокого мастерства и настоящего, нужного всем стиля работы. Я утверждаю, что вопрос о картинах для деревни решается совсем не отысканием каких-то особых форм художественных приемов. Все хорошие картины, сделанные для городского рабочего, годны и для деревни. Правда, они должны быть особо высококачественными в смысле доходчивости и понятности широкому массовому зрителю: иначе говоря, в деревню смело могут быть направлены наши лучшие картины. Но было бы, конечно, совсем неправильным истолковать мое утверждение так, что, мол, никакой особой работы над созданием картин специально для деревни не требуется, так как все, что нами делается для города, годится и для деревни. Это, конечно, не так.

Дело в том, что если для деревни и не требуются особые формы картины, то безусловно требуется особый подбор содержания этих картин. Мы должны правильно учесть следующие моменты:

1. Если городской зритель получает культурную зарядку не только в кино, но и в многочисленных первоклассных театрах, то в деревне почти целиком вся нагрузка ложится на кино. Сюда нужно причислить еще и удовлетворение потребности в популярной передаче научных и технических дисциплин, что ложится в деревне тоже на кино.

2. Многое из того, что в городе уже знакомо, что городской зритель видел уже в театрах, на экранах, деревне еще неизвестно. Многие темы, которые в городе уже известны, для деревни новы, нетронуты и интересны; возьмем для примера хотя бы тему об изобретательстве, которая именно сейчас является для деревни новой и острой.

3. Численность деревенского зрителя настолько велика, что техническое качество направляемых в деревню экземпляров картин должно быть особенно высоко. Наша обычная система передачи в деревенский прокат уже использованной в городе картины приводит к тому, что деревенский зритель получает вместо произведения искусства бессмысленный набор уродливых лохмотьев. Эта система должна быть уничтожена, и неизбежно встает вопрос о создании специальных высококачественных контртипов (повторных негативов), предназначенных для массовой печати экземпляров картины специально и только для деревни.

4. Совершенно несомненен особый интерес деревенского зрителя к жизни городского рабочего, к его быту, к тому, как он строит свои города и заводы, как он добивается создания культурной обстановки для труда и отдыха. Если для городского зрителя такая картина является лишь повторением того, что он видит каждый день в реальности, то для деревни она нова, исключительно интересна и исключительно нужна.

5. Особо нужно сказать и о жизни трудящихся за рубежом; если городской рабочий знакомится с ней по многочисленным театральным постановкам, по многим журналам, по встречам с иностранными товарищами, то деревню только кинематограф может в ясной и интересной форме ознакомить с зарубежной жизнью.

6. Огромную политическую важность имеет знакомство деревни с жизнью, бытом и задачами Красной Армии.

Таким образом, мы видим, что разрешение вопроса о картинах для деревни, в сущности, упирается в особый, специально для многомиллионного крестьянского зрителя составленный тематический план. Вопрос будет решен правильно, если мы сумеем так организовать наше производство кинокартин, чтобы дать помимо произведений, рассчитанных на массового зрителя всего Союза, также и ряд картин, тема которых необходимо нужна специально для деревни. Нужно признаться, что наши тематические планы до сих пор этого вопроса решить не сумели.

Должна быть использована еще одна форма культурного кинообслуживания деревни.

На всех кинофабриках мы имеем так называемую фильмотеку. В ней хранятся неиспользованные или частично использованные куски, оставшиеся от всех когда-либо снимавшихся на этой фабрике картин. Многие режиссеры пробовали с успехом использовать фильмотечные куски для создания связных картин, представлявших собою, конечно, не сюжетный рассказ, а умело связанный надписями ряд иллюстраций к заданной теме. Так были сделаны, например, режиссером Эсфирью Шуб [11] «Падение дома Романовых» и «Толстой». Но темы, которые обычно брались для таких картин, были исключительно трудными. Картины должны были выдержать коммерческий прокат, и поэтому много труда и энергии тратилось на подбор особо эффектных почему-либо кусков. Если взять курс на серьезное использование фильмотечного материала для деревни, работа могла бы пойти значительно продуктивнее и легче. Многое из городской хроники, многое из заграничных съемок (а у нас их было немало), многое из съемок по республикам Союза могло бы быть использовано для создания коротких научно-популярных картин специально для деревенского проката. Я думаю, что этот вопрос об использовании фильмотеки тесно смыкается с другим, а именно: с вопросом о создании специального киножурнала для деревни. Сейчас на Московской и Ленинградской фабриках хроники очень хорошо налажен регулярный выпуск звукового и немого киножурналов. Кинорепортеры со всех концов Союза присылают материал, который затем комплектуется в связные издания, но, конечно, этот журнал, будучи непосредственно направлен в деревню, не сумеет удовлетворить в полной мере ее требований. Если имеющийся там материал и будет ей так же интересен, как городскому зрителю, то в нем будет непременно не хватать многого из того, что особенно интересует деревню. Здесь можно было бы еще раз повторить содержание шести пунктов, написанных ранее.

В журналах для деревни может быть сделан особый акцент на показе работы колхозов и совхозов различных районов Союза. Может быть развернут широкий показ лучших ударников сельскохозяйственного труда. Обязательно в него должен быть включен разъяснительный материал по подготовке отдельных сельскохозяйственных кампаний, должен быть широко развернут показ зарубежных событий, хотя бы за счет умелого использования фильмотечного материала. Сюда же могут быть внесены отдельные куски или смонтированные эпизоды из истории революции и гражданской войны. Материала для этого найдется в той же фильмотеке более чем достаточно. Самое главное, нужно помнить, что многое из того, что в городе уже известно и положено на полку, в деревне будет ново и невиданно.

Не подлежит никакому сомнению колоссальная важность для деревни технического фильма. Здесь нужно опять вспомнить о том, что городской житель может получить большое количество наглядных пособий и по-

мимо кино; для деревни те же пособия, заснятые по плану, являются единственным, легко размножаемым и легко транспортируемым учебником. И по этой линии наглядного пособия на кино в деревне ложится максимальная нагрузка. Следует внимательно пересмотреть планы фабрик техфильмов с установкой на деревню. Мне думается, что одним из основных вопросов там должно стать создание коротких иллюстративных фильмов, связанных как наглядное пособие со специально изданной лекцией. Я полагаю, что во многих случаях не следует тратить лишней пленки и денег на введение в техфильм «художественного сюжета» или очень сложной экранной трактовки общих положений и выводов. По опыту моей «Механики головного мозга» я могу сказать, как попытка заменить картиной всю лекцию по данному вопросу в целом отражается вреднейшим образом на полноте и ценности содержания картины. Из-за введения общих надписей, в конце концов всегда чересчур лаконичных и из-за этого часто недостаточно понятных, мне пришлось лишить картину интереснейшего и важнейшего экспериментального материала. А можно было бы включить его в картину, если бы она была рассчитана как иллюстрация к лекции. Техфильм для деревни нужно изготовлять быстро и в исключительно массовом масштабе, поэтому сказанное мною о лишней их нагрузке сюжетом и отвлеченными объяснениями приобретает серьезнейшее практическое значение.

Мы сейчас только начинаем говорить о значении и нужности научно-фантастического фильма. Мне кажется, что для деревни этот вопрос имеет особое значение. Новый крестьянин, крестьянская молодежь сейчас вступает в исторический этап своего развития, характерный прежде всего уничтожением в их сознании пропасти — раздела между их семьей, домом, деревней, колхозом и всем огромным живущим и развивающимся Союзом Социалистических Республик. Понимание масштабов страны, масштабов государственной общей работы, уже ставшее частью психологии рабочего, только прокладывает свои первые пути в сознании крестьянина. Научно-фантастический фильм со своим оптимизмом и вместе с тем с непременной практичностью (наша оптимистическая фантастика обязательно покажет будущие блага, а научность сделает ощутимым возможность их практического осуществления), да еще связанный по материалу с деревней, даст новый и нужный толчок мыслям и культурному росту крестьянина.

Совершенно особо стоит вопрос о детском фильме для деревни. Здесь мы должны считаться с фактом, что условия, в которых растет и развивается крестьянский ребенок, все же значительно отличаются от условий городских. Он более предоставлен самому себе, чем постоянно связанный с обществом взрослых городской ребенок. В среднем культурный рост ребенка в городе в теперешних условиях происходит гораздо интенсивнее и быстрее, чем это может быть в деревне. Кроме того, нужно помнить,

что круг представлений любого ребенка, зависящий, в конечном счете, от окружающих его условий, всегда ограничен именно той обстановкой, в которой он живет; картина, понятная и ясная ребенку, живущему в городе, знакомому с жизнью городских взрослых людей, может оказаться катастрофически непонятной в деревне для ребят, знание жизни которых еще ограничено полем, лесом, рекой, своим колхозом, всей спецификой сельского хозяйства. Нужно сказать, что с детским фильмом у нас вообще весьма неблагополучно, и это должно заставить нас особо внимательно отнестись к будущей работе. Колхозные дети должны получить особую, для них специально сделанную картину. Вот здесь, на этом участке, можно говорить и об особой форме картины, и об особом языке, и об особой системе образов.

Я делаю следующий общий вывод из всего сказанного о фильмах для деревни: нужно заняться серьезной работой по расширению и частичной переработке нашего производственного плана, внимательно учитывая широкие потребности деревенского зрителя. Нужно мобилизовать технические силы для того, чтобы привести в порядок фильмотечный материал и максимально использовать его для деревни.

Нужно создать специальный регулярный киножурнал, приспособив его содержание к нуждам деревни, и опять-таки использовать для него фильмотеку. Нужно создать специальный фильм для крестьянских детей.

Перехожу теперь к серьезнейшему вопросу, к сожалению, совершенно у нас не разработанному.

Это вопрос о культурной подаче кинокартины в деревне. Мы очень хорошо знаем колоссальную важность и значение разъяснительной кампании, поднятой вокруг любого произведения искусства. Эта разъяснительная работа необходима, если мы хотим, чтобы произведение искусства было правильно и достаточно глубоко понято и освоено. Такая разъяснительная кампания особенно важна для кинокартины и исключительно важна именно в деревне. Что же у нас делается для этого? Я уже не говорю о критическом материале, который должен был бы сопровождать каждую картину в отдельности. Но ведь даже общие вопросы, касающиеся кино, его значения, его достижений, не были подняты и не поднимаются до сих пор. А вместе с тем мы имеем для этого мощные средства в лице газеты и радио. Почему политотдельская газета не уделяет места кино и не поднимает критической разъяснительной кампании вокруг отдельных картин? Почему такие газеты и журналы, как «Социалистическое земледелие», «Крестьянская газета», «За коллективизацию», «Политотдельская печать», не имеют постоянного киноотдела? А ведь им должно быть особенно ясно важнейшее значение кино для деревни. Почему, наконец, радио в своих специальных деревенских программах не делает развернутых сообщений о новых картинах и специально о тех картинах, которые двинуты в дере-

венский прокат? Критическая разъяснительная работа вокруг кино для деревни настолько насущно необходима, что она должна быть поставлена в программу работ буквально ближайших дней. Надо сказать, что ее отсутствие бьет и по нашему производству. Приходится констатировать, что за все время нашей работы мы, художники кино, не имели никогда отклика из деревни. Как мы можем проверять, перестраивать и улучшать нашу работу, если мы не знаем, как ее принимают? Если с оценкой городского массового зрителя мы кое-как знакомы, то оценка деревни до нас не доходит. Это дело нужно поставить, и поставить серьезно, в тесной связи с разработкой тематической программы для деревни.

В заключение я хочу перейти к самому больному и одновременно к одному из самых важных вопросов — кинообслуживанию деревни, к вопросу о деревенской киносети и прокате. Всякое произведение искусства начинает полноценно существовать только с момента показа его зрителю. Сколько бы труда и мастерства ни вложил художник в свою картину, если она не будет полностью воспринята зрителем, не будет им освоена, то произведение неминуемо погибнет, фактически перестанет существовать как культурная ценность. Между художником и зрителем всегда стоит техника. Если вы поставите картину живописца в темноте и осветите ее спичкой, никто картины не увидит и не поймет; если типографская машина не напечатает половины букв, никто книги не прочтет и не поймет. Кино, являясь самым молодым, самым современным искусством, связано со сложнейшей технической базой, и плохое качество этой базы, становясь между художником и зрителем, ведет варварскую, разрушительную работу. Предположим, что художник по прекрасному сценарию прекрасно снял и смонтировал картину. Она поступает в лабораторию для массовой печати. Если эта лаборатория из-за плохой техники работы, из-за небрежности, подобно испорченной типографской машине, о которой я говорил выше, сделает одни куски слишком темными, а другие слишком светлыми до неразборчивости, если она покроет картину пятнами и царапинами, она этим самым не только испортит внешний вид картины, но и нанесет уничтожающий удар содержанию работы художника. Нужно помнить, что кинокартина впечатляет зрителя не только смыслом, сюжетом, но также и теми внешними формами, в которые этот смысл выливается. Кинокартина — по существу, зрелище, и поэтому все требования, предъявляемые к высокому техническому качеству изображения на экране, являются не прихотью избалованного художника, а его законным требованием довести до зрителя всю сумму того, что он для него сделал. Иной раз именно в деталях освещения или в мельчайших подробностях актерской мимики и вскрывается глубокий смысловой момент картины, и если грубая работа лаборатории смажет детали, она в самом буквальном смысле сделает то же, что делает хулиган, отбивающий статуе нос или вырывающий из книги страницу. Все это становится

особенно понятным, если говорить о картине звуковой, где плохая печать звуковой дорожки попросту превращает слово в нечленораздельный хрип.

Идем далее. Предположим, что экземпляр картины напечатан удачно. Он попадает в систему проката и в процессе многочисленных демонстраций, естественно, изнашивается. Я уже говорил о существующем, к сожалению, у нас обычае передавать в деревню картину в последнюю очередь. Я повторяюсь только для того, чтобы подчеркнуть, что такая работа есть, в сущности, вредительская работа, так как она дает деревне не просто внешне изношенную, а искаженную в своем внутреннем смысле картину, потому что все сказанное о плохо напечатанной картине относится и к изношенности. Нужно еще прибавить, что некоторым механикам, демонстрирующим картину, свойственна привычка наиболее износившиеся части картины не чинить, а за недостатком времени и желания — попросту вырезывать, то есть опять-таки буквально проделывать хулиганскую работу вымарывания слов и вырывания страниц из книги. Как это ни нелепо, но я знаю случаи, когда таким образом вырезывались кусочки из звуковой картины без всякого стеснения перед зрителем, получающим, таким образом, уже совершеннейшую чепуху.

Теперь о последнем техническом моменте, стоящем между художником и зрителем.

Плохое состояние демонстрационного аппарата, плохой экран и плохой механик могут решительно и бесповоротно уничтожить любое произведение. Эта последняя инстанция находится в деревне до сих пор в крайне неудовлетворительном состоянии. Недавно, во время встречи с начальниками политотделов Московской области, мне пришлось выслушать буквально неистовые ругательства по поводу этого участка кинообслуживания деревни. Кадры киномехаников совершенно не на высоте. Сплошь и рядом они невежественны и небрежны и в обращении с аппаратом и в обращении с картиной. Я не знаю, насколько практически осуществимо мое предложение, но мне кажется, что нужно попробовать серьезно взять курс на передачу дела технического обслуживания кинотеатра культурному активу самой деревни. Я думаю, что вопрос настолько важен, что эту нагрузку может взять на себя культурная верхушка колхоза, скажем, заведующие клубами и читальнями. Дело освоения техники обращения с аппаратом для культурного человека, в конечном счете, очень несложное. Важно настоящее сознание значения дела и ответственности за него. Сумели же мы овладеть политотдельской типографией. Задача начальников политотделов — начать борьбу и за овладение кино.

Еще и еще раз приходится возвращаться к прессе и радио.

Несуществующие до сих пор киноотделы в деревенских газетах и радиопередачах должны вести постоянную пропаганду методов и приемов культурного обслуживания деревенского кинотеатра или передвижки.

Специальное место должно быть отведено техническим советам и ответам на вопросы и для критики общей постановки кинодела в деревне. Газета во многом может помочь в борьбе за изживание безобразий в прокатной работе. Радио должно помочь правильной работе по привлечению культурного актива к киноработе путем чтения заочных лекций по технике демонстрации и техническому обслуживанию аппарата. Мы сейчас переходим к труднейшей задаче звукофикации деревенского кино. Легко понять, что необходимость создания крепчайшего культурного актива вокруг такого сложного и пока очень капризного аппарата, каким является сейчас звуковой проектор, становится насущнейшей задачей дня. Стоящая между производством и деревней техническая база должна быть поднята на необходимую высоту мобилизацией всех общественных сил. В первую голову нужен строжайший, ответственный контроль над работой всех промежуточных звеньев, из них прежде всего над прокатом.

Я еще не упомянул того, что, по словам тех же начполитотделов Московской области, даже их колхозы, сравнительно близко расположенные к центру, до сих пор снабжаются через прокатную организацию «кинобарахлом», то есть на восемьдесят процентов бессмыслицей, которая составляет «заваль» наших складов и считается негодной для демонстраций в «коммерческих» кинотеатрах города. Положить конец этому можно, только широко развернув партийную и общественную работу вокруг кино.

Владимир Ильич назвал кино самым важным для нас искусством, когда оно фактически почти не существовало. Теперь оно стало таким в реальной действительности и настойчиво требует настоящей, крепкой, решительной большевистской работы.

1935 г.

СОВЕТСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ

Интерес к исторической теме очень характерен для советского искусства.

Народы Советской страны, которым Октябрьская революция дала все возможности для свободного развития, для проявления лучших черт их национального характера и национальной культуры, именно в результате своего освобождения и осознания себя равноправными ощутили громадный интерес к истории своего развития и формирования, к своему прошлому.

Общеизвестно, что черты национального характера наиболее полно проявляются в моменты, поворотные для всей судьбы народа, в моменты наибольшего напряжения всех народных сил. Естественно поэтому, что в процессе самопознания народы Советского Союза обращаются и к важнейшим этапам своей истории, сыгравшим существенную роль в их судьбе, к образам лучших своих сынов, память о которых сохранилась в исторических записях, в песнях, в легендах.

Естественно, наконец, что этот интерес к прошлому опыту своей страны, интерес к тем событиям и явлениям, которые способствовали складыванию и формированию национального характера ее народов, особенно вырос сейчас, после войны, раскрывшей как никогда лучшие черты этого характера.

Литература и искусство отразили этот процесс народного самопознания. Не случайно именно в годы советской власти были расшифрованы и переведены на языки братских народов Союза создания народного эпоса: азербайджанская эпопея «Кер-Оглы», армянская «Давид Сасунский», казахская «Джангар» и другие. Не случайно так богата историческими романами советская литература.

В первые годы после революции эти романы были посвящены прежде всего тем огромного исторического значения событиям, которые последо-

вали за ней. Осознание своей роли в борьбе за новый строй, раскрытие новых черт народного характера, проявившихся в дни этой борьбы, — вот о чем рассказывали исторические романы этого периода. Тогда были написаны «Чапаев» Фурманова, «Разгром» Фадеева, «Железный поток» Серафимовича и другие [1].

Чем дальше шла страна по пути прогресса, чем многограннее и богаче становилась жизнь советского общества, тем больше советский народ осознавал себя как нацию с громадным историческим опытом, с богатейшей национальной культурой.

И снова советское искусство и прежде всего литература и кинематография отразили этот процесс.

«Петр I» и «Трудные годы» Алексея Толстого, «Батый» и «Чингисхан» Бородина, «Великий Моурави» Анны Антоновской, поэмы Константина Симонова «Суворов» и «Ледовое побоище» воскрешают славную историю народов России [2]. Разнообразные по стилю, по форме, по языку, они едины в своем подходе к явлениям истории. Не исторические анекдоты или оригинальные черты в образе того или иного исторического персонажа составляют содержание этих романов. Они рассказывают о судьбах народа, раскрывая его черты и пути через образы исторических личностей, сквозь призму исторических событий. Их герой — народ.

Это не значит, что советские исторические романы не сюжетны, абстрактны, вневременны, напротив, они строятся на драматической интриге, они рисуют быт соответствующей эпохи, они сохраняют ее речевые особенности. Достаточно вспомнить хотя бы роман Алексея Толстого «Петр I», где судьбы народа тесно сплетаются с судьбой «простого человека», где проблема исторического прогресса разрешается на живом и красочном бытовом материале петровской эпохи.

Советский театр разрешает труднейшую задачу показа истории средствами драматургии в том же плане раскрытия национального характера народа, суммирования народного опыта. Здесь особенно трудно избежать стилизации, увлечения аксессуарами, особенно трудно сгустить события в динамичный драматический конфликт.

Над произведениями исторического жанра работала и советская кинематография.

Вспомним первые наши исторические фильмы. Они похожи на первые исторические романы. Они создавались в годы, когда только что окончилась гражданская война, когда рождалось наше государство. В эти первые дни после тяжелой напряженной борьбы, приведшей к победе, осознание себя, своей силы складывалось у народов из ближайших моментов нового, начинающегося этапа нашей истории.

И совершенно естественно художники ответили на внутреннее волнение народа картинами о только что прошедших боях за победу. Были созданы «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» и другие фильмы [3].

И тут же, сразу, как при первичном делении зародыша на две клетки, определилась разность творческого метода художников, мысли которых были направлены к одной цели.

Рассказывая широко о событиях, «Октябрь» и «Потемкин» настолько обобщают их, что в фильмах этих нельзя найти центрального героя.

«Конец Санкт-Петербурга» [4] подходит к рассказу о тех же событиях по-другому. Здесь появляется центральный герой — простой деревенский парень, который проходит через весь фильм, наполненный теми же событиями конца войны и революции.

Эта дифференциация, расширение круга художников, по-разному подходящих к историческим фильмам, развивается и далее.

Появляется новый жанр исторической картины, в центр которой ставится историческая личность, причем глубоко и внимательно разбирается индивидуальный ее характер, выросший из общих национальных черт. Появляется тема народного героя.

«Чапаев» братьев Васильевых породил целый ряд исторических фильмов, связанных с личностью народного героя: «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» М. Ромма, «Свердлов» С. Юткевича и другие [5].

Но все эти фильмы рождались в орбите именно этого отрезка нашей истории, связанной с эпохой революции и зарождения советской власти. Эти переломные моменты в истории, это коренное изменение в судьбах миллионов людей было тогда главным, определяющим и в жизни и в искусстве.

И так же, как в литературе, все более полное проявление и раскрытие черт национального характера народов Советского Союза, их национальной культуры, нашло свое выражение в создании фильмов, посвященных историческому опыту народов страны, образам их национальных героев.

Совершенно естественно, что художники, живущие с народом одной жизнью, художники, в которых новый общественный строй воспитал чутье общих потребностей, повернули свой взгляд к далекому прошлому.

Понимание того факта, что и революцию, и все, что было создано в годы строительства, сделал в конце концов тот же народ, который рос и развивался своим собственным путем в течение веков, заставило искать в далекой нашей истории не только источники, но и образцы и примеры характеров и поведения людей.

Национальные традиции, национальный характер каждого из народов России в слиянии с советским патриотизмом, с высоким пониманием целей и задач своего народа, своей страны породили те чудеса храбрости, самоотверженности, стойкости, которые продемонстрировали в этой войне советские люди. Таким образом, история оказалась не любопытной, а поучительной и, значит, необходимой. Может быть, ни одна

тема не может сравниться с исторической (конечно, в широком смысле этого слова) в своем воспитательном значении. Именно поэтому, повторяю, органически, без насилия, наши исторические фильмы приобрели характер познавательный, а не развлекательный.

Познавательность — национальная черта нашего искусства.

К исторической теме можно подойти с точки зрения фабулиста, искать в ней острых ситуаций, которые будут развлекать зрителя своей необычностью, «несовременностью», щекотать его воображение тем, к чему он не привык. Можно выбирать тему по ее отдаленности, особенности, с точки зрения своеобразного эксцентризма.

История представляет большое поле деятельности для попыток подобного рода.

В России мы знали такие решения исторической темы по переводной литературе. В дореволюционной большой нашей литературе этой традиции не было. Жанр развлекательного исторического романа нам не удавался. Не привлекая внимания крупных художников, он всегда оставался у нас вторым сортом. Первосортный исторический наш роман выходил именно познавательным, очевидно, в силу того, что дореволюционным крупным нашим писателям присуще было то же стремление найти в исторической теме ее глубокую связь с современностью, понять настоящее народа также и в свете его прошлого.

В «Войне и мире» Л. Толстого нельзя найти ни одного анекдота. Большое изображение исторической эпохи, оно было тесно связано с эпохой, современной Толстому, и оно остается также тесно связанным с нашей современностью, с эпохой Великой Отечественной войны именно потому, что раскрывает на историческом материале глубинные, непреходящие черты русского национального характера.

Значение анекдота в историческом фильме, любопытного по форме, а не по содержанию, также уходит на второй план и если используется, то лишь в качестве сюжетной канвы фильма. Может быть, поэтому в нашем историческом фильме такую малую роль играет любовная интрига, которая, будучи отнесенной в историю, не может дать ничего нового и особо интересного.

Нас меньше интересуют и случайные, временные явления в истории.

Мы ищем то, что делает понятным прошлое народа в свете его настоящего и настоящее в свете прошлого.

То, о чем я говорю, это, конечно, внутренняя тема, подтекст фильма. Конкретное его содержание богато и разнообразно и по сюжету и по драматургическому и зрительному материалу. Каждый режиссер раскрывает историческую тему своими специфическими художественными средствами.

В работах режиссеров Эйзенштейна и Петрова[6] нельзя найти

общих черт. Творческая манера их глубоко различна. Но наличие общей цели в них несомненно.

Точно так же, если мы попытаемся более внимательно вглядеться в «Ивана Грозного»[7] и, скажем, в мою работу над «Нахимовым», то сразу увидим, что при общности решения задачи у нас будут совершенно различными.

«Иван Грозный» несет в себе все характерные черты приемов Эйзенштейна как художника.

Начиная с «Потемкина», все картины Эйзенштейна широки по охвату и как бы обнажены, очищены от натуралистических подробностей.

«Иван Грозный» сделан очень своеобразно. Меньше всего говорит фильм о каких-либо тонких чертах характера главного героя, связанных с его личной жизнью, с его бытом. Картина почти полностью лишена бытовых подробностей, она обобщена.

Персонажи этого фильма являются как бы носителями одного чувства, одной идеи, одной ярко выраженной черты характера, почти типовой для данной общественной прослойки.

Княгиня Старицкая — это новый до полной обнаженности образ жадного устремления к власти, князь Курбский — чистейшее воплощение низменных, животных страстей, жена Грозного Анастасия — непререкаемая, ничем не нарушаемая женская любовь и преданность.

Так можно сказать о любом персонаже фильма, имеющем в фильме значение шахматной фигуры, вплоть до определения возможного для нее хода в игре.

Вся картина сделана в форме как бы точного разрешения поставленной себе сложной шахматной задачи.

Образ Грозного несет в себе главную мысль фильма, идею исторического прогресса, движения вперед всего государства, всего народа. Резкий и отчетливый, этот образ сталкивается с личными устремлениями многих персонажей. Каждый конфликт разрешается ясно и определенно, и вся драматургия фильма становится выпуклой и отчетливой. Основная мысль, направленная к общей воспитательной задаче, делается понятной и выразительной.

Мой художественный метод во многом противоположен методу Эйзенштейна, но для меня манера фильма Эйзенштейна так же закономерна, как закономерны трагедии Эсхила. И очень интересно, что в картине Эйзенштейна действительно существуют все атрибуты греческой трагедии: тут есть и котурны, и маски, и даже введен хор в самом современном его понимании.

И наряду с «Грозным» — «Адмирал Нахимов», который делается мной целиком с позиции раскрытия очень тонких, детальных черт характера человека, все существо и мысли которого устремлены к одному чувству, человека, одержимого своей великой любовью к родине, к русскому

народу, и гениального, если позволено будет так выразиться, в своем патриотизме [8].

Для многих людей любовь к родине — священный долг, дорогой их сердцу. Но очень немногие живут этой любовью так, как жил ею Нахимов. По первому впечатлению он казался сухим службистом, но за точным выполнением воинского долга, воинского устава, на которое он тянул себя и других, он сердцем чувствовал службу России.

И народ платил ему любовью за то, что Нахимов любил Россию.

Воплотить образ Нахимова на экране, образ человека, с таким трудным в актерской работе подтекстом, — очень сложная задача. Тут придется окрашивать обычно не окрашиваемые вещи.

Если драматургия «Грозного» напоминает шахматную задачу, а действия отдельных персонажей — ходы решения этой задачи, то «Нахимов», наоборот, носит в себе все характерные черты бытовой драмы описательного характера.

Кстати сказать, и та и другая картина ни в коей мере не использует анекдота, связанного с исторической личностью, в развлекательном порядке.

Задачи этих двух фильмов совпали.

Иван Грозный и Нахимов — это люди, между которыми может быть проведена связующая линия, линия, которая пройдет между определенными эпохами в жизни русского народа. Она определяет одну и ту же национальную черту чистого и высокого патриотизма, преданности долгу, веры в будущее. Оба героя во главу угла ставят интересы родины.

Оба глядят в будущее своего народа, верят в него и любят его. И через этих двух людей линия будущего идет в современность и отзывается чем-то близким, родным в каждом герое Отечественной войны, о котором мы слышим и которым гордимся не только как героем, но и как сыном русского, грузинского, казахского народа. Именно в этом плане глубоко и связан каждый наш исторический фильм с современностью.

События последних восьми-десяти лет были таковы, что вокруг Советского Союза сгущалась угроза военного нападения. Народ должен был готовиться к обороне. Росла и укреплялась Красная Армия. Я думаю, что не будет новостью, если я скажу, что с самого зарождения Красная Армия была в стране очагом не только военного, но и общекультурного воспитания. Красноармеец, возвращавшийся в колхоз, становился одной из опор культурного фронта в деревне.

Именно в связи с этим большим общественным процессом укрепления военной мощи страны родилась потребность в военно-историческом фильме, воскрешающем лучшие боевые традиции русской армии.

«Родилась потребность» — это значит, сам ход развития народного сознания выдвинул эти темы как главные, как самые интересные.

Были созданы «Александр Невский» Эйзенштейна, «Минин и Пожарский» Пудовкина, «Петр I» Петрова, «Суворов» Пудовкина, «Кутузов» Петрова [9].

Это стремление раскрыть прошлое своего народа в целях познавательных и культурно-воспитательных в кинематографии, так же как и в других видах искусства, распространяется широко по всему Союзу. Исторические фильмы национальных республик рассказывают о прошлом национальностей Советского Союза. В Грузии М. Чиаурели сделал фильм «Георгий Саакадзе» о великом грузинском военачальнике, в Армении Бек-Назаровым сделан «Давид-бек», на Украине Александр Довженко сделал фильм об украинском полководце Щорсе, Игорь Савченко сделал фильм об украинском государственном деятеле и полководце Богдане Хмельницком [10]. Сейчас Азербайджан работает над историческим фильмом «Фетали-хан» [11].

Этот список отнюдь не претендует на полноту. Я только хотел указать на существующую общность стремлений художников многонационального нашего Союза.

Мы надеемся, что со временем исторические фильмы будут не только демонстрироваться в кинотеатрах. Они составят систематический курс, который мы сможем показать и в школах.

Наша мечта снимать картины так, чтобы не сдавать их в архив после того, как картина, имевшая успех, прошла по экранам, а ставить их в фильмотеку, как ставят на полку том за томом курс истории, исторический роман, для того чтобы потом, на долгие времена, не исчерпывать, а, наоборот, увеличивать их успех и значение.

Я думаю, что это будет тем скорее и тем легче, чем теснее будет связь между картинами. «Александр Невский» или «Иван Грозный» станут еще ценнее, когда на экране появятся новые картины, которые позволят сделать их первой серией многосерийной картины «История нашего народа».

Сейчас наши устремления направлены в ближайшее будущее. Мы знаем, что после войны все более и более тесное сближение стран, при участии которых шла величайшая в истории человечества борьба за свободу и право на счастье, станет самой насущной и первой задачей мира.

Углубление этого сближения пойдет и по линии глубокой культурной связи между народами.

Настоящая дружба возникает, по моему глубокому убеждению, не тогда, когда один народ находит у другого общие черты характера, а когда при разных характерах у них находится общая цель. Вот почему более глубокое знакомство должно, вероятно, развиваться на основе узнавания особенностей различных наций.

Мне кажется, что каждая национальность должна много работать в

области искусства не только для себя, но и для других, внимательно и глубоко раскрывая национальные особенности своей культуры.

Работа над циклом картин, которые еще полнее раскрывали бы не только военную историю, но и историю всей культуры нашего народа, является нашей большой задачей.

Особым разделом войдут сюда картины историко-биографические. У нас уже намечаются общие контуры, опорные точки их создания.

Я назову сейчас всего лишь три имени.

Мы хотим сделать фильм о Ломоносове, русском ученом XVIII века, всю свою жизнь посвятившем не только великим открытиям, но и борьбе за просвещение своего народа, за создание Академии наук, за организацию научного дела в России, яростной борьбе против косности и консерватизма в науке, которая, кстати говоря, не без некоторых оснований, проверенных сейчас историей, оказалась борьбой с немецкими учеными, противившимися развитию русской науки [12].

Мы создадим фильм о гордости русской науки — об Иване Петровиче Павлове, который был признан «старшиной физиологов всего мира» [13].

Кульминация творчества Павлова совпала с моментом смены общественной формации, с рубежом, разделявшим старое и новое.

Человек, характер которого сложился в процессе создания великих по своей точности, ясности, остроте экспериментальных работ, Павлов известен всему миру не только этими своими работами, их необычайной стройностью и логикой, но и тем, что он не опубликовывал ни одного своего поступка в науке без проверки и полной ответственности.

С этим определенным характером бойца за полную правду, тысячу раз проверенную, он в течение ряда лет упорно и упрямо изучал результаты, которых достигла страна при советской власти. И почти восьмидесятилетним стариком, который три четверти своей жизни прожил при другом строе, считая себя его сторонником, Павлов резко и безоговорочно перешел на сторону советской власти, которую он не хотел признавать, которой он так долго не верил.

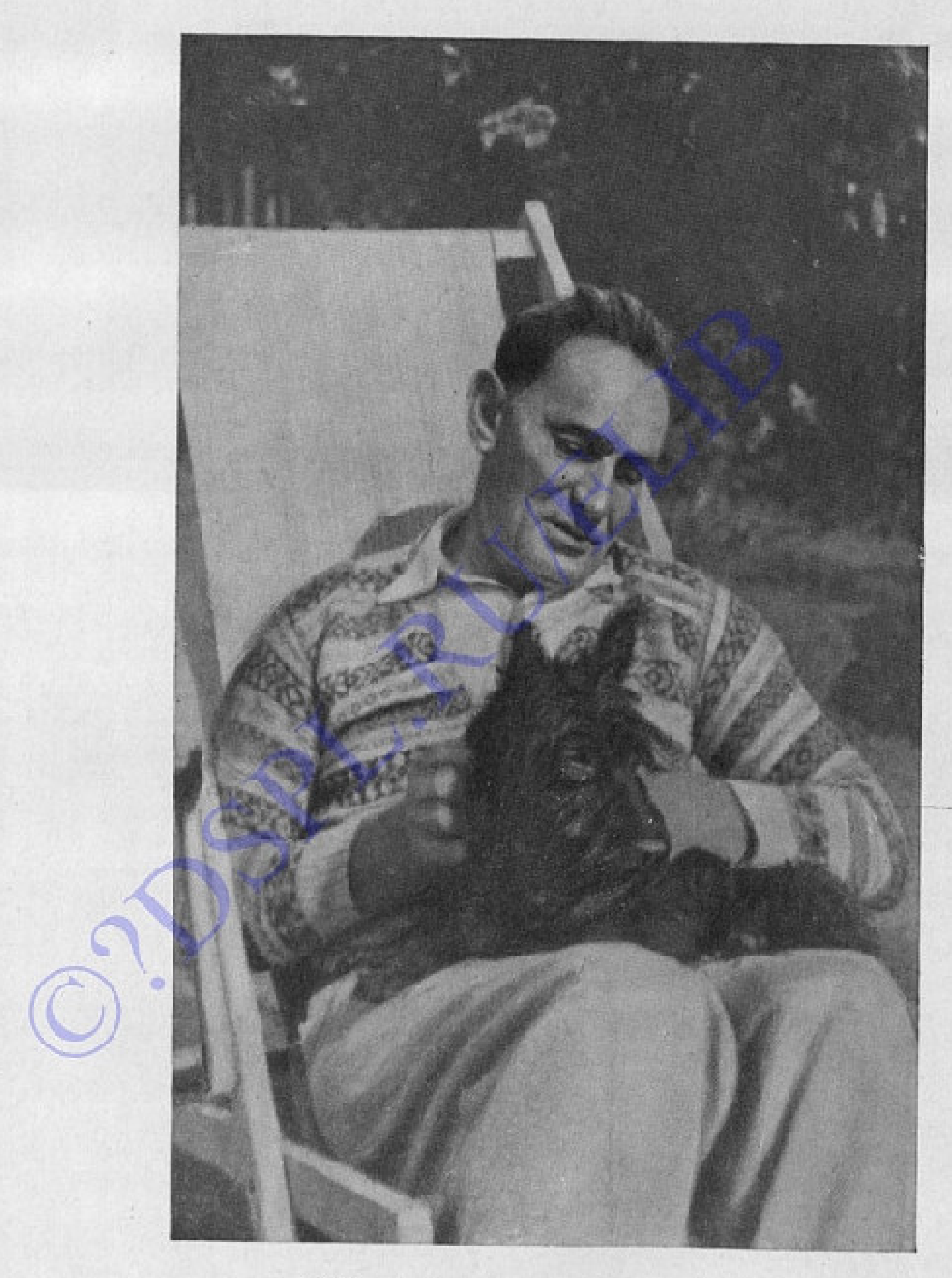
В 1935 году с трибуны XV Международного физиологического конгресса, перед лицом всего мира, Павлов с гордостью заявил, что он — гражданин великой Родины, защищающей мир во всем мире, и выступил с обличительной речью против фашизма.

Крупнейший естествоиспытатель XX века, он перенес всю точность и ясность своего экспериментального метода на отношение к истории.

На таком характере величайшей честности и принципиальности мы хотим учить людей нашего поколения и хотим демонстрировать его миру как образ национального характера в истории нашей культуры.

И, наконец, мы будем делать фильм о Мичурине, своеобразном ученом, который вырос и расцвел при советском строе, человеке, работа которого была органически связана с мыслями об улучшении жизни своей

В. Пудовкин, драматург М. Папава (слева) и актер Б. Чирков на Международном конгрессе деятелей кинематографии в Италии в 1949 г.



В. Пудовкин на даче под Москвой, 1952 г.

Родины[14]. Научно учитывая характер и рост потребности страны, Мичурин сделал задачей всей своей жизни создание новых видов плодов и фруктов. Лабораторией Мичурина были сады Советского Союза от Черного моря до Ледовитого океана.

В этих трех именах намечаются только крайние, опорные точки большого плана, который должен будет включить гораздо большее количество людей и событий в истории нашей культуры.

Мне хотелось бы подробней остановиться на этом понятии — план творческой деятельности советской кинематографии.

План характерен для любой работы в нашей стране, и он рождается из самых основ нашей работы.

Но нужно правильно понять его сущность, процесс его становления.

Тематический план создания ряда исторических фильмов отнюдь не является чем-то умозрительным. Это не перечень заказов одной или нескольких организаций. Нельзя представлять себе, что какая-то вышестоящая и ведающая вопросами искусства инстанция на основе весьма веских соображений создаст план, который передаст затем для точного и неуклонного выполнения художникам-мастерам. Это была бы чиновничья, бюрократическая система, страшная и невозможная в такой области, как искусство, которое требует свободного выявления творческой индивидуальности художника.

Как же рождается настоящий план, тот, который становится для нас непременным?

Очень точное определение самой сущности понятия дал Сталин, сказав, что план — это живые люди, что план становится реальностью, когда он делается достоянием масс, достоянием людей.

План составляется из творческих заявок, из творческих замыслов самих художников. И только то, что окажется в плане родным и близким художникам, только то, что совпадает с глубокими, внутренними их устремлениями, только это будет принято, впитается и станет реальностью плана. Все остальное отпадает.

Чем больше частей плана впитывают люди, которые должны осуществлять, тем правдивее, тем органичнее был его зародыш.

Становясь собранием живых интересов, живых устремлений людей, план приобретает жизнь.

Самым замечательным фактом в жизни нашего искусства является не то, что мы умеем создавать хороший план, а то, что он действительно творчески осуществляется живыми людьми не в порядке заказа, а в порядке свободного развития творческой индивидуальности.

Почему это происходит?

Я не имею права отказать нашим художникам, в частности художникам кино, в настоящем и глубоком чутье насущных потребностей того народа, частью которого они являются.

Это чувство общих потребностей, чувство в высшей степени благородное, воспитывалось здесь нашим общественным строем в течение двадцати семи лет его существования.

Не нужно забывать, что подавляющее большинство наших художников — это люди, которые либо сами принимали участие в первых революционных боях за создание нового строя в нашей стране, либо выросли и воспитались в условиях социалистического государства.

Процесс рождения, а не составления плана, связан с своеобразием форм нашей общественной жизни. В силу того, что художник глубоко ощущает потребности, устремления своего народа, они становятся его личными творческими устремлениями. Поэтому смысл того, что «мне предложено» сливается с тем, что «я хочу».

Это ощущение общих насущных задач приводит нас к формам коллективной работы.

Работая в искусстве, в кино, все мы, режиссеры, сценаристы, актеры, являем собой некий фронт, активно действующую коллективную силу, ставящую перед собой определенные действенные задачи.

Усилия нашего фронта являются органической частью всеобщей государственной работы, задачи, которые мы ставим перед собой, — частью большой общей задачи, которую решает весь культурный фронт нашего Союза.

Без этого ощущения общей цели людей, строящих для себя государство, мы не мыслим своей работы в искусстве. С этой великой целью мы вступили в революцию, и на ней мы хотим воспитать будущие поколения. И немалую роль в воспитании этих поколений призван сыграть исторический, историко-революционный, историко-биографический фильм.

1945 г.

О ДРАМАТИЗМЕ СОБЫТИЙ И ЛИЧНОЙ СУДЬБЕ ГЕРОЕВ

В основу картины, работу над которой я сейчас завершаю, положен роман Г. Николаевой «Жатва».

То, что сделали авторы сценария Г. Николаева и Е. Габрилович, никак нельзя назвать экранизацией романа. Они взяли роман за основу и создали новое и по форме и по содержанию произведение.

По существу, в сценарии остался основной конфликт и очень небольшое количество персонажей романа. Но даже разработка самого конфликта здесь иная, чем в романе, потому что события сценария относятся не к 1946—1947 годам, как в романе, а к 1950—1951 годам.

Авторы были правы, перенеся время действия романа, потому что жизнь в нашей стране идет вперед быстрыми шагами, задачи, которые стояли перед колхозами в 1946 году, уже решены, сейчас встают новые, и картина не выполнила бы своего назначения, если бы рассказала только о вчерашнем дне колхозов.

В «Жатве» личная жизнь Василия и Авдотьи глубоко связана с жизнью колхоза. Это привлекало меня в романе, и это удалось авторам сохранить в сценарии.

Мы привыкли к изображению в сценариях людей, у которых если и есть личная жизнь, то обычно из ряда вон не выходящая. События личного характера хотя и показывались в картинах по таким сценариям вполне добросовестно, однако острого интереса не привлекали.

Для романа Николаевой характерно, что люди попадают в обстоятельства, вовсе не часто встречающиеся. И вместе с тем вы ясно чувствуете, что эти «необыкновенные» происшествия взяты автором не ради сюжетной занимательности, а именно потому, что они являются испытанием человеческих качеств героя и заставляют его глубже раскрыться.

И вот, может, в силу того интереса, какой всегда существовал во мне, как в художнике, к глубокому внутреннему переживанию человека, к вну-

треннему драматизму событий, работа над картиной по этому роману начала складываться у меня по-особому.

Совершенно так же, как в свое время в первой моей картине о революционном рабочем движении — «Мать», где центром фильма для меня оказалась глубокая драма матери и сына-революционера, так и здесь меня увлекли душевные потрясения, в которых с особой яркостью раскрываются характеры, внутренние силы, возможности людей.

Я с особым вниманием и творческой мобилизованностью разбирался во всем, что касалось в сценарии личной драмы героев, их глубоких переживаний.

Естественно поэтому, что личный конфликт Василия и Авдотьи, людей, по-настоящему любящих друг друга и разъединенных трагическим для них стечением обстоятельств, конфликт, заставивший этих людей в какой-то отрезок времени жить страшно напряженной внутренней жизнью, привлекал меня с особой силой.

Я чувствовал, что в личной драме этих двух людей возникает та сверхвысокая температура, при которой испытываются характеры.

В этом особом накале страстей, в их повышенно ярком свете становятся отчетливо видны каждая случайная трещина в человеке, каждая извилина в его душе.

Эта сверхвысокая температура конфликта, этот свет, получающийся от огромного напряжения душевных сил, просвечивающий словно лучами рентгена нутро человека, является прежде всего испытанием человеческой совести.

Стремление показать личную драму Василия и Авдотьи так, чтобы зритель и почувствовал и правильно понял ее, превратилось в самую обязывающую, самую волнующую меня задачу. Вскоре она стала для меня и главной, основной задачей.

Я прекрасно сознаю все связанные с этим увлечением опасности.

Можно сделать хорошую мелодраму, которую актеры превосходно сыграют. Но эта мелодрама не будет иметь никакой цены, если личная драма людей не будет тесно связана с их общественной жизнью, останется изолированной.

Самая глубокая драма, связанная только с личными переживаниями людей и оторванная от среды, от времени, может оказаться пустой мелодрамой, занимательной по форме и ничтожной по содержанию.

И вместе с тем, сознавая всю серьезность этой опасности, я не мог и не хотел сдержать своего увлечения художника.

Оно началось с главных фигур — Василия и Авдотьи. Глубокая драматичность, высокое напряжение борьбы, насыщенной страстью, заложены в самой форме их конфликта, в самом сюжете.

Но увлечение этими двумя персонажами, глубокое раскрытие их внутренней драмы, естественно, повлекло меня и дальше.

Драма Василия и Авдотьи идет на высоком накале. Но ведь их окружают люди, в жизни которых не происходит каких-либо из ряда вон выходящих событий. Вокруг Василия и Авдотьи живут и действуют люди, которые прямого отношения к их личной драме не имеют, которые поставлены авторами сценария вне этих необычайных обстоятельств. Казалось бы, что в поведении окружающих людей нет места тому высокому накалу, который дает возможность более полного их раскрытия.

Но в какой-то момент, примерно посредине работы над картиной, я написал в рабочем экземпляре режиссерского сценария такие слова:

«В каждой даже самой маленькой сцене искать столкновения сильных характеров, желания каждого добиться своего.

Всегда открытая (а не исподволь, с задней мыслью) борьба, иногда возникающая и угасающая в очень короткое время. Искать и беречь каждую вспышку страстной воли у каждого (в соответствии с его характером). Всегда искать ее во встречах персонажей. В монологах и в крупных планах, когда человек молчит, собирается говорить или слушает, эта вспышка тоже должна быть.

Больше всего избегать «объективной» информации о сюжетном ходе или о чьем-либо поступке, скрашенной бытовой «правдивостью».

Я очень хорошо понимаю, что в реальной жизни в поведении человека, даже очень темпераментном, таких моментов может и не оказаться.

Но поскольку мне, художнику, представляется право отбора, я искал не только в конфликте между Василием и Авдотьей, возникшем на основе весьма необычных обстоятельств, то самое драгоценное для меня поведение людей, попавших в необыкновенные обстоятельства, всегда точно выражающее типичные черты их характера, но и в окружающих их людях те вспышки страсти, основанные на убежденности людей, которые являются для меня не самоцелью, а прочной опорой, на которой я могу проявлять типичные черты характера наших людей.

Я упорно искал в каждой сцене возможность повернуть характер человека, так, чтобы он в данной ситуации на мгновение вспыхнул.

Мы знаем, как это бывает в жизни, когда долгие годы живешь бок о бок с человеком и кажется, что знаешь его до конца, и вдруг какое-то событие, скажем война или глубокая личная драма, открывает в нем такое, о чем и помыслить было нельзя, такую силу души покажет или, наоборот, такую ее низость, что останавливаешься потрясенный: «Так вот ты какой оказался!»

И, повторяю, поскольку мне, художнику, дано право отбора, я хочу показать человека не в тех обстоятельствах, при которых он может позволить себе сдерживаться, а именно уловить те моменты его жизни, его поведения, которые дают возможность не только угадывать, что кроется внутри человека, но и обнаруживать, выявлять это сокровенное.

Персонажи, у которых не было таких острых сюжетных положений,

заставляли меня упорно искать эту вспышку в человеке, искать точку приложения его страстной, убежденной воли.

Этот поиск страстной, убежденной воли к преодолению возникающих перед человеком препятствий, всегда предполагающий наличие момента борьбы (ибо страстная воля проявляется только в борьбе), был для меня, в сущности, поиском типического в картине.

Именно эта страстная, целенаправленная воля к борьбе, воля к победе, является характерной для советского человека.

И очень часто определение задачи поведения актера в том или ином куске его роли сводилось для меня к тому, чтобы найти то препятствие, которое герой преодолевает в себе или вовне, на котором вспыхивает его воля к преодолению, раскрывается его внутренняя сущность.

Я могу привести маленький пример, раскрывающий деталь поведения актера.

Наталья, молодой инженер, перед этим работавшая на заводе, приезжает работать в МТС и сразу сталкивается с трудной для себя проблемой. Несмотря на хороший уход, тракторы один за другим выходят из строя, и ей нужно определить причину непрекращающихся аварий.

И вот вдвоем с механиком Степаном ночью в цехе Наталья бьется над решением этой задачи.

Идет такой диалог.

«Наталья. Ну, все! И тут проверено... И ничего... ничего...

Степан. Найдем, Наталья Алексеевна.

Наталья (*измученная*). Степан Никитич! Вы знаете, что такое горе?

Степан. Думаю, что знаю.

Наталья (*с искренним и глубоким страданием*). Горе — это, когда ты не можешь сделать того, что должна сделать... И зачем я ушла с завода?!»

Я прочитывал этот кусок сценария и представлял себе состояние человека, который зашел в тупик и поделился этим своим ощущением безвыходности с товарищем. Казалось, что тяжесть горя придавливает девушку.

Но это было не то, что я уже увидел в Наталье. Я упорно искал выразительные средства, чтобы до зрителей дошло мое вйдение советского человека, не умеющего отступать перед трудностями, дошла его воля к преодолению.

Вместо предполагаемой мной поначалу ремарки «садится» я говорил актрисе: «Наталья встает. Она борется сама с собой, а необходимость борьбы выпрямляет человека. Она сопротивляется собственной слабости, даже стучит кулаком по своей руке, сердится на себя. Слова «Горе — это, когда ты не можешь сделать того, что должна сделать» Наталья говорит так, словно сама себя бьет за то, что не может найти ошибку».

И я отыскал вместе с актрисой момент вспышки самой острой борьбы с самой собой, момент мобилизации всех сил, чтобы утвердить то, что она должна сделать, а не покориться тому, что не может этого сделать.

Пусть этот пример работы с актером — крошечная деталь, которая может пройти незамеченной,— так она мгновенна в сцене, но это пример поисков, характерных для моей работы с актерами в этой картине.

Я не закрываю глаза на возможность ошибок, на возможность «пережать», заставляя человека волноваться больше, чем следует.

Мое увлечение яркостью, страстностью внутреннего мира героев (никак иначе я не могу это назвать) совершенно не отрицает иного порядка работы в искусстве, то есть показа жизни в ее обычных, сдержанных формах внешнего проявления чувств и страстей.

Но это свое субъективное увлечение, честно говоря, я считаю совершенно законным, и оно не пугает меня.

Что же получается в результате этого увлечения?

Теперь в картине главное — человеческая драма, родившаяся из необычного, трагического стечения обстоятельств, драма, изуродовавшая жизнь двух людей, заставившая каждого в отдельности переживать ее глубоко и мучительно.

Драма эта разрешается счастливо, и люди снова находят друг друга. Их когда-то разорванная близость теперь получает еще более глубокую и прочную основу.

Но история Василия и Авдотьи не становится мелодрамой, поскольку их личная драма не является самоцелью в картине, не изолируется от среды, от советской действительности.

Такая драма могла возникнуть и в капиталистическом обществе, но там ее ход, ее развитие протекали бы совсем по-другому.

Важно, что и развитие и развязка конфликта между Василием и Авдотьей зависят не только от личных качеств героев, не только от их характеров, но в значительной мере и от окружающей их советской действительности, от людей, которые в силу особенностей нашей общественной жизни заинтересованы и не могут не быть заинтересованы протекающей на их глазах личной драмой.

Эти люди не вмешиваются непосредственно в личную жизнь героев.

Но наша общественная жизнь такова, что она помогает людям раскрыться с их лучшей стороны. И в раскрытии картиной этого положения есть утверждение замечательного типического свойства нашей жизни.

В этом смысле жизнь колхоза была для меня не фоном, не отдельным объектом показа, а действенным участником в разрешении личной драмы героев.

Для меня было бы страшной и обидной неудачей, если бы после просмотра картины жизнь колхоза назвали бы фоном. Личная драма «на

фоне» общественной жизни — убийственная характеристика для художника!..

Для меня важно, что не только особенности характера двух героев, но именно жизнь, которой они жили, и люди, которые их окружали, приводят их к полноценному личному счастью.

* * *

Все это, конечно, лишь замысел постановки картины, лишь жадная потребность, которую хочешь реализовать, но очень часто не знаешь, как это сделать.

Каждый раз ищешь решения даже в самом маленьком, незначительном кусочке, и каждый раз сомневаешься, дойдет это найденное до зрителя или не дойдет.

Я говорю об этом потому, что в настоящем искусстве нельзя действовать так, как это представляется некоторым редакторам. Нельзя вкладывать прямо в рот персонажу ту реплику, которая долженствует пояснять нужную истину, пояснять то, что осталось неясным.

Все то, о чем я сейчас говорю, является скрытой движущей силой, которая, я упорно повторяю, никогда не должна появляться перед зрителем в форме прямого словесного высказывания.

Движущая сила в искусстве только тогда достигает своей истинной мощности, когда ее не видишь, не слышишь, а только чувствуешь. Она должна быть скрыта в искусстве.

Как только она появляется в репликах действующих лиц, она сейчас же превращается в чуждое искусству резонерство.

Вот почему я уверен в законности моих замыслов и вместе с тем полон мучительных сомнений, сумею ли я убедительно воплотить эти замыслы и станут ли они достоянием зрителей.

1953 г.

ФИЛЬМ ДЛЯ МИРА

Война на конкретном примере показала людям, что в трагическом колебании между жизнью и смертью жизнь победила только потому, что в борьбу за нее вступили миллионы людей, объединенных общей целью.

И отсюда естественное стремление, которое должно возникать у каждого мыслящего и деятельного человека, к тому, чтобы этот опыт слияния усилий многих наций в стремлении к общей цели был укреплен, развит и продолжен.

Совершенно естественно, что за этим первым препятствием, за этой первой задачей физического уничтожения вооруженного фашизма неизбежно возникнут новые задачи, не менее грандиозного масштаба, которые опять-таки могут быть разрешены только соединенными усилиями тех же сотен миллионов людей, которые сообща достигли этой первой победы.

То, что может сделать искусство для народа в такие периоды, приобретает исключительное значение и исключительные масштабы и всегда сопровождается появлением новых форм.

Настоящий художник всегда живет тем, чем дышит история. В искусстве в самой простой, доходчиво-близкой форме по-настоящему одаренный художник может дать ясное выражение идеям, необходимым для объединения человечества вокруг общей цели.

В такие периоды появляются и новые формы в искусстве, такие формы, которые могут вместить обширность и мощь общечеловеческих целей и идей.

В такие моменты вырастает значение своеобразных признаков истинного искусства: смелости, мужества, широты отказа от шаблонов, от привычных ремесленных навыков.

Приступая к каждой своей новой работе, настоящий художник больше всего боится опасности попасть в плен шаблонов, выработанных им самим в его прошлых работах.

То же самое можно сказать и об искусстве в целом, которое в эти моменты, не удовлетворяясь уже найденными формами, ищет новых путей, новых средств выражения.

Мое глубокое убеждение, что именно кинематографическое искусство, появившееся позже других, обладает исключительно мощными возможностями для выражения мыслей и идей самого широкого общечеловеческого порядка.

Я должен на момент вернуться к истории кино и его прошлому для того, чтобы на конкретном примере увидеть эти особые возможности, отличающие кинематограф от других искусств.

Мы хорошо помним тот период одновременно и зарождения и расцвета нашего советского кино, который был связан с первым периодом становления нашего социалистического государства.

Грандиозная всенародная борьба питалась высокими идеями общечеловеческого значения. Наши лучшие кинокартины, связанные с этим временем, общеизвестны. Все они, будучи различными по индивидуальному стилю авторов, были похожи в одном: они стремились объединить в убедительном зрелище события, раскинутые по широкому отрезку времени и по огромному участку физического земного пространства. Выявляя сущность больших общечеловеческих идей, они стремились не рассказывать о связи явлений, а наглядно, с убедительностью видимого одним взглядом показать эту связь. Только кинематограф мог дать эту возможность в полной силе.

Созданное в этот период теоретическое учение о монтаже зрительных кусков раскрыло истинный смысл этого основного и мощного приема в киноискусстве, овладев которым художник может передать зрителю самые, казалось бы, сложные, абстрактные обобщения простым, наглядным, отчетливо впечатляющим путем.

Вспышки новых идей, чрезвычайно широких, имеющих историческое прогрессивное значение, важных для жизни народа, для его будущего, вели к яростным попыткам художников вместить эти идеи в новые формы искусства, и именно кинематограф оказался наиболее мощным средством выражения этих идей и, несомненно, оказал тогда влияние на театр и на литературу.

Именно тогда киноаппарат вдруг определился как некий новый инструмент, позволяющий человеческому взгляду проникнуть в области, до того для него закрытые. Киноаппарат оказался чем-то вроде телескопа, уводящего человеческий взгляд в космические пространства, микроскопа, приближающего изучающий человеческий взгляд к миру бесконечно малых организмов.

Правда, объектив киноаппарата в каждый данный момент видел то, что и глаз каждого человека, но в результате творческого объединения на экране всего того, что мог увидеть киноаппарат в многочисленных местах, разбросанных, если угодно, по всему земному шару и любому отрезку времени, возникало зрелище единое и убедительное, как пейзаж, как портрет, дающее нам общую картину истинной связи явлений.

До кинематографа человеческий глаз не мог этого увидеть, как он не мог увидеть спутников Юпитера без телескопа, как он не мог увидеть живых молекул без электронного микроскопа.

Если продолжить дальше эти сравнения, то киноаппарат в соединении с монтажем открывал человеку возможность окинуть взглядом историю. Он позволял видеть процесс в его развитии во времени.

Кинокартины могут обладать в руках художника исключительной силой историзма.

Замечательные свойства кинозрелища, обусловленные техническими возможностями киноаппарата и творческими возможностями монтажа, определили в этот период способность киноискусства охватить и убедительно передать зрителю самые широкие, подчас самые философски сложные, обобщающие идеи.

Тогда кинематограф был немым и в силу этого обладал еще одним важнейшим свойством: он был в полном смысле этого слова интернациональным, слово существовало только в надписи, надпись могла быть переведена на любой язык, и этот перевод, даже в самой малой мере, не нарушал художественной цельности и органики искусства.

Что же произошло в дальнейшем?

В немом кино мы, художники, шли по линии преодоления больших трудностей. Каждый шаг требовал напряжения, все время нужно было изображать. Немое кино было переполнено творческими изобретениями, без которых оно не могло расти и развиваться.

Именно в период немого кино киносценарии представляли особый специфический жанр литературных произведений. Они были настолько своеобразны, что резко влияли на литературу и театр.

Но когда появился звук и на экран вышел говорящий актер, работники кино встретились с другим, уже многоопытным, вооруженным культурой театра актером. Они встретились с новым писателем, вооруженным опытом театральной драматургии. Появилось резко обратное влияние: литература и театр стали подчинять кинематограф своим традициям. Прямое подчинение кинокартин традициям театрального зрелища стало широким и массовым явлением.

На глазах стало угасать стремление кинохудожника все показать, помочь зрителю увидеть все своими глазами и непосредственностью этого восприятия убедить и потрясти зрителя.

Кинокартина все о большем стала рассказывать своими словами,

исчезла потребность посылать киноаппарат на поиски реальной правды во все концы земного шара.

Стремление кинорежиссера снять улицу Лондона в самом Лондоне, со всеми неповторимыми особенностями и тончайшими подробностями, делающими эту улицу Лондона ценным вкладом в знание зрителем реальной жизни, эта потребность угасла. Улицу Лондона спокойно строили в ателье, потому что у режиссеров уже возникло театральное отношение к кинокартине и они удовлетворялись тем отвлеченно обобщенным условным изображением улицы, которая нужна была только как фон для словесного диалога, заключавшего в себе всю соль картины.

Неприметно огромное значение непосредственного вйдения, наблюдения жизни, которое давал киноаппарат, заменялось рассказом на словах, как это естественно существовало и существует в театре.

У зрителя отнимали постепенно ту чудесную возможность своими глазами видеть настоящую жизнь, возможность, которую так щедро и плодотворно растил в свое время немой кинематограф.

Зрителю, как несчастному юноше, предложили лекцию с волшебным фонарем об Африке вместо места на самолете, который дал бы ему возможность увидеть Африку своими глазами. Я и многие мои товарищи по искусству до сих пор испытываем это грустное ощущение убогости кинозрелища, когда смотрим новейшие кинокартины с применением всех технических средств для воспроизведения живой натуры при помощи, в конце концов, мертвых декораций.

Далее, экспедиции оказались невыгодными. Голливуд, представляющий в настоящее время наиболее высоко технически организованный центр кинопроизводства, чрезвычайно доволен тем, что на его сценических площадках стоят пыльные и потертые от постоянного употребления декорации всех городов мира.

Несколько жалких рек, песчаных площадок и гор, оказавшихся по соседству с великим киногородком, влачат унылое существование «актеров из массовки». Они привыкли гримироваться и под Ганг, и под Сахару, и под Монблан.

Человеческое слово, вошедшее в кино вместе со звуком, оказалось той линией наименьшего сопротивления, идя по которой предприниматели и художники очень легко соблазнялись массой готовых вещей, найденных до них в литературе и театре.

Если все можно рассказать на словах, как в театре, то зачем же было давать в картине такое, что нужно показать? Показ стоил дороже, чем рассказ, как путешествие стоило дороже, чем лекция.

Из чисто коммерческих соображений, стремления к удешевлению кинокартины, с одной стороны, и из сравнительной легкости и удобства непосредственного использования приемов, уже найденных в театре и литературе, — с другой, складывался тот путь своеобразного объедине-

ния кинозрелища, которое в последнее время делало кинокартины такими похожими на снятые театральные спектакли и такими непохожими на те великолепные, своеобразные исключительно сильные зрелища, которые нам давало когда-то немое кино.

Звуковые картины полностью потеряли свою интернациональность, общепонятность. Картины, сделанные в одной стране и демонстрируемые в другой, почти полностью уничтожаются как произведения искусства: когда зритель почти непрерывно читает слова диалога, буквально идиотским образом впечатанные в кинокадр, нельзя и думать о том, чтобы живописная композиция кадра могла бы хоть как-нибудь впечатлять зрителя. Голос актера, говорящего при этом на иностранном языке, мешает восприятию, как жужжание испорченного радио.

Искусство, вместо того чтобы собирать, сосредоточивать зрителя на непосредственном восприятии произведения искусства, вместо того чтобы увлекать его полностью, как это и должно быть в искусстве, рассредоточивает, разбивает его впечатление.

Современная картина с субтитрами в самом буквальном смысле представляется как попытка устроить развлекательную прогулку на автобусе, сняв с него шины, глушитель и рессоры. Я лично ничего кроме нервного расстройства от таких прогулок не испытываю.

Попытки перевода звуковой картины на другой язык голосами актеров, которые сами в картине не снимались, дают не лучшие результаты.

Таким образом, если согласиться с тем, что современные приемы, которыми делается звуковая кинокартина, оставляют произведение искусства полноценным только для своей национальной аудитории, нужно неизбежно прийти к выводу, что вопрос о создании фильма для всего мира должен быть поставлен с еще большей убедительностью и силой.

Я еще раз повторяю, что общепонятность кинокартины полностью свидетельствует о исторически необходимой потребности человечества в прямом непосредственном обмене идей, имеющих общечеловеческое значение.

Поэтому я глубоко убежден, что передовые силы художников, главным образом молодых, еще оставшихся достаточно молодыми для того, чтобы быть смелыми и решительными, должны быть наново направлены на тяжелый и трудный путь творческого изображения.

Где лежат эти пути? Сделали ли что-нибудь или попытаются сделать художники в этой области?

На эти вопросы ни я, ни кто-либо другой еще не смогут ответить достаточно полно и конкретно.

Я попробую прежде всего обратить внимание на особый жанр кинокартин, значение которых особенно ясно определилось во время войны.

Это — жанр большого документального фильма, который подобно информационному киножурналу использует снятые аппаратом факты

живой действительности, но объединяет их в монтаже, преследуя цель связной передачи зрителю определенной, иногда весьма общей и отвлеченной мысли. Такой документальный фильм не является простой информацией. Он отличается от киножурнала так же, как отличается статья или очерк в газете от сводного репортажа.

Именно благодаря указанным выше свойствам кино мы имеем право рассматривать такого рода документальные фильмы как явления высокого искусства.

Мне приходилось просматривать такие большие документальные фильмы, созданные во время войны.

Одним из примеров я могу взять американскую картину «Прелюдия к войне»[1]. Чрезвычайно характерным в этой картине является прямое, смелое и широкое использование приемов монтажа, найденных еще во времена немого кино.

В этой картине проведено с правильной отчетливостью разделение путей, по которым идет воздействие на зрителя словом, изображением и музыкой. Голос диктора неуклонно ведет работу обобщения, резюмирования общих отвлеченных положений. Зрительные куски, охватывающие фактический материал, взятый в Германии, Италии и Японии, т. е. пространственно разбросанный по половине земного шара, связан и построен так, что непосредственный показ фактов упорно убеждает зрителя в трех основных утверждениях.

1. Фашизм — это тупая дисциплина, обращающая человека в рабское состояние (беспрерывно механически движущиеся когорты фашистских организаций в Германии, Италии и Японии).

2. Фашизм — это организованный обман широких масс (упорно повторяемые кадры многотысячной толпы, охваченной стихийным возбуждением, икра человеческих голов, взмахивающих рук, снятых настолько издали, что вы не можете разобрать человеческие лица, и вследствие этого получается почти непосредственное впечатление взбудораженного муравейника — кадры, повторяемые в Германии, Италии и Японии).

3. Фашизм — это безраздельное господство кучки недостойных людей, организованно эксплуатирующих темные инстинкты человечества (постоянный упорный показ крупным планом вождей фашизма, главным образом в моменты их ораторской экзальтации, отзывающей чем-то близким к идиотизму).

Все эти три основные линии проводятся в монтаже в разнообразных комбинациях с неизменно повторяющимся упорством.

Объединенное с отвлеченной обобщенной речью диктора впечатление от виденных глазом фактов приобретает чрезвычайную силу.

Я лично не согласен с примитивной трактовкой фашизма, которую преподносит эта лента, но сила воздействия на зрителя так организованного кинозрелища для меня несомненна.

Такая картина полностью обладает интернациональностью, общепонятностью, голос диктора может быть переведен на другой язык без нарушения цельности впечатления. Монтаж зрительных образов не требует перевода.

Вопрос о музыке по отношению к этой картине я оставляю открытым, потому что она там используется обычным шаблонным порядком.

Я убежден, что жанр большой документальной картины является жанром, который в послевоенный период будет приобретать все большее и большее значение, во-первых, потому, что его понятность, доступность для народов всего мира не подлежит сомнению, и, во-вторых, потому, что благодаря этому свойству он может быть широко использован для полного и глубокого знакомства народов между собой, а также в значительной мере для яркого и наглядного выражения общечеловеческих идей.

Задача художников этого жанра — находить более тонкие приемы художественной передачи не только общих примитивных положений, но и глубокого развития их в плане философском и описательном.

Я еще раз подчеркиваю огромное значение документального фильма для целей знакомства народов между собой. Настоящую правду о народе нужно уметь показать не на отдельных частных примерах, локализуемых в том или ином месте, нужно уметь рассказать ее шире, раскрывая, как правило, историческую суть каждого явления.

Я хочу обратить внимание еще на один путь, по которому могут быть направлены поиски новых форм.

Мы хорошо знаем, что человеческое слово, речь является не первым, а как раз самым последним кульминационным моментом выражения внутреннего состояния человека. Образно выражаясь, слово является как бы пеной, вскипающей на гребне поднявшейся и достигшей предельного роста волны. Слову органически предшествует и все огромное богатство мимической выразительности, которым обладает человек и которое мы с такой легкостью и исчерпывающей ясностью читаем на крупных планах актеров немого кино.

Есть слова, настолько непосредственно слитые с мимическим движением, что их смысл является лишь последним дополнением к смыслу, уже прочитанному на лице человека. Их интонация обладает силой чисто музыкального воздействия. В этих словах как бы раскрывается секрет музыкальной фразы, вдруг воспринимаемой слушателем не только как формальное сочетание звуков, а как некая речь композитора, выражающая отчетливые чувства и мысли. Такое слово понимается с почти исчерпывающей полнотой любым человеком, независимо от языка, на котором оно произнесено.

В искусстве кино мы были когда-то очень близки к такому слову. В немых картинах оно часто появлялось в записях, и даже в немых буквах оно обладало убедительной интонацией произнесенного слова.

Я не думаю, что речь, появляющаяся в немом кино в виде надписи, была искусственно обедненной. Она состояла из избранных слов и появлялась только тогда, когда ее необходимость вырастала на вершине волны чувств и мыслей, уже прочитанных зрителем в мимической игре актера. Такие слова действительно общепонятны, и опираться на них в поисках нового, понятного для всех жанра кинокартин является, по-моему, благородной задачей, на разрешение которой не жалко тратить творческие силы.

В непосредственной связи с таким словом стоит музыка, равно являющаяся неоспоримой и органически необходимой частью всякой кинокартины.

Связь музыки с кино неслучайна. Глубоко ритмическая конструкция каждой кинокартины музыкальна по своей природе. Немые картины, несмотря на то, что звук не мог быть непосредственно снят на пленку, не могли существовать и никогда не существовали без музыки. Но можно сказать с уверенностью, что музыка до сих пор еще не была включена в кинокартину с использованием всех возможностей, которые в ней заключены.

Существует множество картин, так называемых музыкальных, которые хотя и не наполнены до краев музыкой, но которые в конце концов представляют собой только прямой перевод на экран музыкальной пьесы, могущей быть поставленной на любой сцене или эстраде.

Могучее свойство музыки нести в себе глубокий смысл, приближающий ее к патетической речи, почти не используется художниками кино. Именно к такой музыке должна быть обращена сейчас творческая мысль художников.

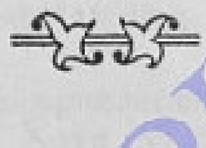
Было бы абсурдно и дико подумать, что сказанное мною ведет к предложению уничтожить жанр звуковой кинокартины или даже к предложению вытравливать из всех будущих кинокартин диалог и заменять его лаконизмом и музыкой.

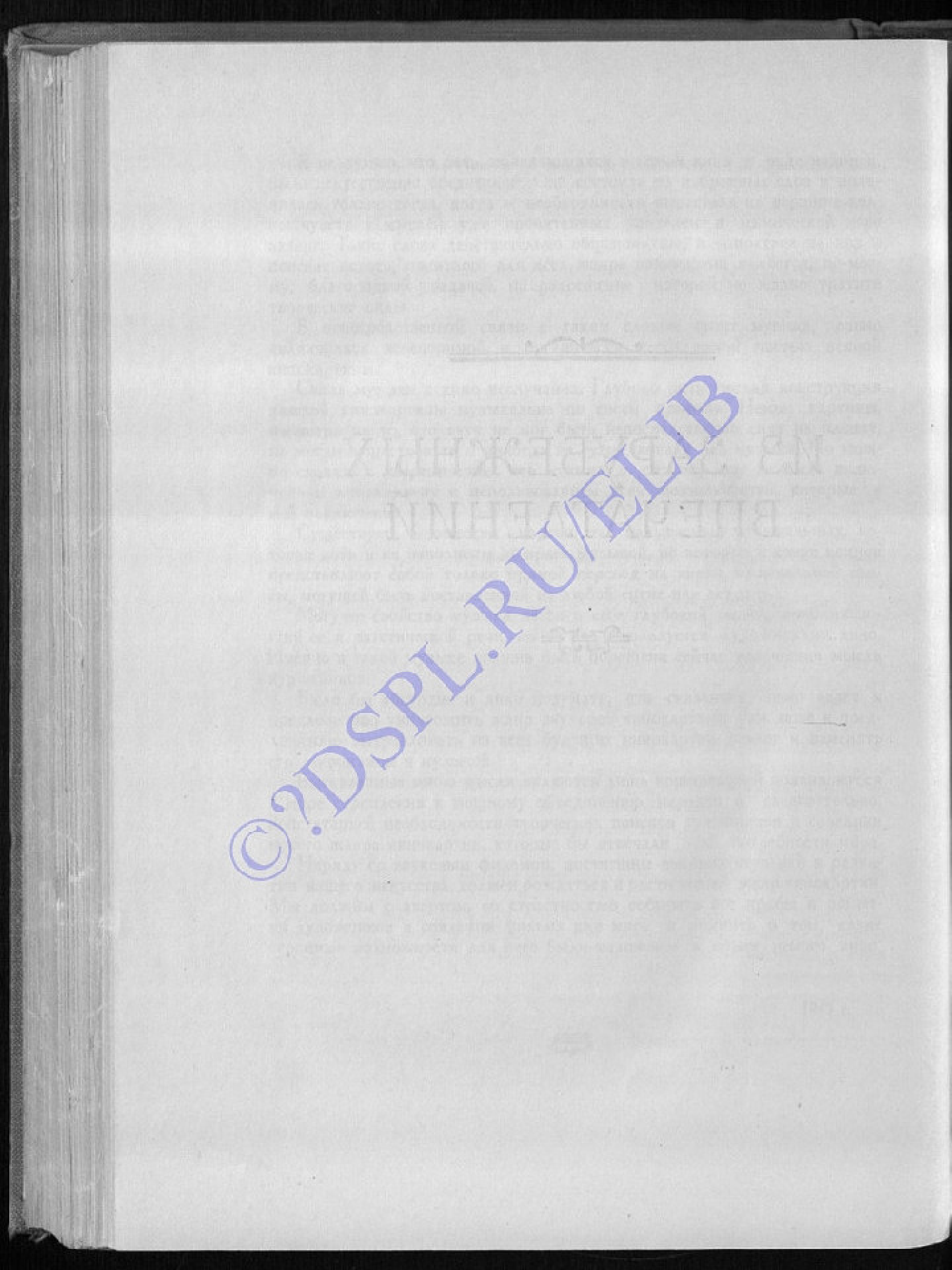
Высказанные мною мысли являются лишь констатацией появившегося в мире стремления к мощному объединению народов и, следовательно, констатацией необходимости творческих поисков художников в создании нового жанра кинокартин, которые бы отвечали этой потребности мира.

Наряду со звуковым фильмом, достигшим высоких ступеней в развитии нашего искусства, должен рождаться и расти новый жанр кинокартин. Мы должны с азартом, со страстностью собирать все пробы и попытки художников в создании фильма для мира и помнить о том, какие огромные возможности для него были заложены в опыте немого кино.

1945 г.

ИЗ ЗАРУБЕЖНЫХ ВПЕЧАТЛЕНИЙ





В МУЗЕЯХ РИМА И ФЛОРЕНЦИИ *

I

В прошлом году по дороге в Индию мне и Н. К. Черкасову пришлось провести несколько дней в Италии. Конечно, в такой короткий срок много не увидишь и не узнаешь, но всегда бывают отдельные сильные впечатления, которыми стоит поделиться. На этот раз таким впечатлением оказался осмотр произведений великого итальянского скульптора и живописца XVI века Микельанджело.

В Италию мы вылетели из Праги уже поздно вечером. В воздухе резко повернули на юг, пролетели над невидимыми в темноте Альпами. И вот — Рим...

Быть в Риме и не видеть произведений искусства, созданных художниками Ренессанса, нельзя. Хотя до следующего самолета оставалось только двое суток, хотелось показать товарищам, никогда не бывавшим в Италии, все то, что я успел там раньше посмотреть и крепко полюбить.

Рим наполнен множеством произведений художников разных времен и эпох — от древних полуразвалин Форума и Колизея до грандиозного по своему размеру и ужасающего по своему безвкусию памятника королю Виктору Эммануилу.

Разнообразие архитектурных форм старинных домов, церкви большие и малые, фонтаны на площадях, украшенные статуями, музеи, наполненные картинами и скульптурой,— все это немыслимо осмотреть в короткое время.

Я давно взял себе за правило даже при посещении какого-либо одного музея никогда не заниматься осмотром вообще, от которого почти никогда ничего не остается, кроме усталости. Нужно выделить немногое, кажущееся самым ценным, и начать с того, чтобы собрать внимание, не жалея времени, только на этом выбранном.

* Печатается с сокращениями.

Я не зря вначале упомянул о художниках Ренессанса, самого мощного периода расцвета искусства в Италии. Для меня (и я объясню потом почему) сила итальянского искусства собралась в одном человеке, в Микельанджело. Его я решил показать прежде всего моим товарищам.

Мы начали с Сикстинской капеллы, огромный плафон потолка которой и главная фронтальная стена расписаны одним человеком — Микельанджело. Силы этого гениального художника, даже если рассматривать их просто как физические силы, были необычайны.

Когда сидишь на низкой скамье у стены огромного помещения длиною в добрых шестьдесят-семьдесят метров, шириною в тридцать метров и такой же двадцати-тридцатиметровой высоты и, закинув голову до боли в шее, смотришь на гигантский плафон, разбитый на множество участков, из которых каждый включает в себя отдельную картину, буквально трудно поверить, что все это мог создать один человек. Поднесенный к потолку на деревянных лесах, лежа на спине, он писал человеческие фигуры, обнаженные и закрытые одеждой, поставленные так, что зритель, смотрящий снизу, воспринимает их живыми и естественными. Писал с поразительной точностью творческого воображения, не стесненного никакими уступками и компромиссами, писал с абсолютным знанием анатомии человеческого тела. Торсы, наклоненные к зрителю или откинутые назад, руки, направленные пальцами прямо на вас, выписаны с такой точностью соблюдения законов раккурса и вместе с тем с такой силой огромного темперамента, вложенного в смелое выразительное движение, что просто диву даешься, как мог художник выписать эти гигантские фигуры, не имея возможности окинуть их общим взглядом.

Темы росписи Сикстинской капеллы религиозные, но ни в одной фигуре, ни в одной композиции нельзя найти и следа абстрактной святости, физической бестелесности и благостной пустоты, которые должны уводить человека от земли к созерцанию «небесного блаженства».

У Микельанджело все насыщено полнотой реальной жизни. Мускулы написанных им тел — это не только прекрасные формы, это живая, действующая или готовая к немедленному действию сила мышц, напитанных движущейся кровью. Любая голова, лицо, взгляд, созданные этим художником, живут, говорят, действуют. Точно неугасающее пламя беспрерывно существует в созданных им четыреста лет тому назад человеческих образах, именно человеческих, никогда не «божественных».

До посещения Рима я видел очень много прекрасно выполненных фотографий с работ Микельанджело. Но когда его произведения предстают перед вами в своем живом многокрасочном лике, вознесенные на высоту десятков метров, когда каждая деталь является в глубокой связанности с замыслом целого, только тогда испытываешь то ни с чем не сравнимое волнение, которое может вызвать лишь вполне совершенное

произведение искусства, искусства, которое действительно подобно жизни. Творения Микельанджело — это совершенные образцы искусства, которое живет законами, управляющими живыми явлениями природы, которое построено на той же стройной связи каждой детали с целым, заполнено теми же закономерными ритмами, которые разлиты в окружающем нас мире, полно той же гармонии, что делает прекрасным стебель травы с цветком на вершине, раскинувшееся дерево, реку или мощный профиль горной цепи.

Сила величайших художников заключается именно в том, что их рукой движет не желание скопировать внешний рисунок действительности, а глубокое знание, понимание и, если хотите, переживание тех законов, которые этой действительностью управляют.

Микельанджело — великолепный пример именно такого художника. Его творческая мысль никогда, ни на секунду не отрывалась от законов реальной жизни. Удивительно, что в то время, когда многие окружавшие его современники неизбежно, в большей или меньшей степени, подчинялись требованиям религиозного идеализма, он упорно, не уступая ни пяди, лишал свои произведения даже самой малейшей тени мистики или отвлеченной «божественной красоты». В этом смысле он глубоко родственен, с одной стороны, величайшим гениям античной Греции, с другой — всем современным истинным реалистам. Ни одна из его статуй не уступает лучшим образцам времени расцвета греческой скульптуры по совершенству знания жизни здорового человеческого тела, но вместе с тем каждая его статуя освобождена от «сверхчеловеческого» внутреннего покоя героев античного мифа и насыщена глубоко человеческой динамикой. Это не внешняя, чисто чувственная динамика барокко, выраженная в патетическом жесте, развевающихся одеждах или в искаженном болью или страстью лице. Это мощная динамика глубоко реальной целеустремленной человеческой мысли и воли, пусть находящихся в данный момент в неподвижности, но каждое мгновение готовых превратиться в величественный творческий акт. Когда смотришь на любое произведение Микельанджело, кажется, что ты наблюдаешь короткую паузу, реальную передышку в живой деятельности ясно мыслящего и целеустремленного человека.

Микельанджело — величайший реалист. Рядом с ним даже такой гигант, как Леонардо да Винчи, обнаруживает некоторые черты мистицизма. Сейчас же после Микельанджело трудно, а для меня почти невозможно смотреть картины Рафаэля. Конечно, талант Рафаэля велик. Великолепны его краски, безукоризненна композиционная стройность, изысканно красивы позы тщательно выписанных фигур, но все это лишено силы, мяса, крови, той физической энергии, без которой немыслим человек, хозяин земли, борющийся и побеждающий, без которой немыслимо, в конце концов, изображение всего окружающего мира, если мы хотим

овладевать им и его законами, а не превращать его в предмет безразличного созерцания.

Когда после Микельанджело смотришь картины Рафаэля, кажется, что будто ты был на пристани, видел, как сильные усталые люди грузят товары на корабль, чувствовал и сам переживал мощное напряжение человеческих тел в процессе тяжелого труда и вдруг чудом перенесся на сцену театра, где актеры балета добросовестно изображают погрузку бутафорского корабля, перетаскивают на спинах тюки, набитые соломой. Все как будто потеряло живую реальность, вес. Усилия превратились в позу, жизнь — в условные знаки, в пантомиму. Люди не ходят по земле, а лишь касаются ее носками ног, не поворачиваются, а застывают в позах поворота, нужных для композиции.

Рафаэль услужливо изображал святость и внешнюю красоту костюмированных персонажей религиозных или исторических сцен. Стремление к изображению святости такой, какой от него требовали, лишило его живопись живой человеческой мысли. Ведь на самом деле физиономии его мадонн столь безукоризненно невинны прежде всего потому, что на них нет и тени желания знать и понимать жизнь, свойственного пытливому человеческому уму. Божественные лики Рафаэля принадлежат существам, которые именно ничего не знают, ничего не понимают и не хотят знать и понимать. Они возносятся к небесам, населенным призраками. Они сковывают мысль людей блаженным созерцанием выдуманных красот несуществующего мира.

Я видел его портреты в галлерее Уффици во Флоренции. Некоторые сделаны с небрежной проработкой деталей и фона, очевидно, дешевые заказы. В других рука гениально одаренного мастера выписала блестящий выразительный взгляд, но живой характер человека только проступает сквозь зализанные формы, привычные для живописца, изображающего невинные лица святых. Рядом с ним в той же галлерее Гирландайо оказывается более сильным портретистом. С лиц его портретов как будто снята пленка «божественного» стандарта. Характер человека выражен ярко, ясно и убедительно.

Из Сикстинской капеллы мы прошли на знаменитую площадь собора св. Петра. Огромная площадь, вымощенная плитами, с фонтаном посередине, окружена высокой, широко раскинувшейся полукругом колоннадой. Автор ее — Бернини, архитектурные и скульптурные произведения которого можно видеть в Риме в большом количестве. Когда в тебе еще живут мысли и чувства, вызванные работами великого реалиста, трудно смотреть на искусство, уже тронутое ядом пустого украшательства. Простота, ясность и сила превращены здесь в манерность и позу. Строгая красота гармонии форм, родственная живым законам природы, заменяется тщательно выдуманным, пышным славословием величия католической церкви и ее «непогрешимого главы» — папы.

II

Благородный и простой купол собора св. Петра, созданный еще по рисункам Микельанджело, только чуть-чуть виднеется за позднее пристроенной Бернини парадной колоннадой, точно живой пример великого искусства, оттесненного в историческом процессе борьбы общественных сил на задний план.

Внутренность собора еще более удручает, точно тебя посадили в середину зажженной люстры, полной подвесок, завитушек и разноцветных блесток, от которых рябит в глазах и тупеет голова. Куда ни посмотришь — всюду витые колонны с золотыми украшениями, развевающиеся одежды множества пап и святых. Все как будто полно динамики и движения, но, в конце концов, это движение по содержанию своему впечатляет не больше, чем движение пестрых тряпок, развешанных на ветру для просушки.

Только в правом полутемном приделе за низкими, обитыми бархатом перилами — небольшого размера скульптура из мрамора того же Микельанджело. Официальное название — «Пиета». Официальное содержание — дева Мария со снятым с креста Христом. Истинное ее содержание — мать перед только что умершим сыном. Женщина с чуть наклоненной головой смотрит и, видимо, давно уже смотрит в запрокинувшееся безжизненное лицо убитого сына. Колени ее широко расставлены. На них — мягкое, обвисшее тело человека, который никогда уже не будет двигаться. Сила этой глубоко человеческой группы поразительна по своей правдивости.

Скульптуру Микельанджело нельзя просто окидывать взглядом. В нее нужно всматриваться подолгу, переходя с места на место. Каждый новый поворот открывает все глубже внутреннюю, непрекращающуюся жизнь мраморного изображения.

Я всматривался в лицо женщины. И не сила моего воображения, а сила творческого гения великого реалиста позволила мне увидеть, как дрожат судорожно сжатые губы и подбородок у матери, часами сдерживавшей слезы. Это такое чудо тончайшей работы резца скульптора, которое поднимает в вас волну радостной уверенности в силе и нужности искусства, в мощи и единственности реалистического направления в творчестве художника.

Нам сказали, что в Риме в эти дни специально выставлена для публики картина Леонардо да Винчи «Леда».

Мы отправились ее посмотреть. Наша дорога шла через центральные кварталы Рима. Это жилые кварталы, где обитают люди среднего достатка и совсем бедный рабочий люд.

Узкие улицы, довольно грязные, заполненные большим количеством лавок, лавочек, кустарных мастерских, в которых чинят старые велоси-

леды, кастрюли и т. п. металлическую рухлядь, торгуют фруктами и зеленью. В широко открытых на улицу лавках, похожих на пещеры, видно, что мастерские часто служат одновременно и квартирой, где люди едят и спят. Высоко над головой неисчислимое количество разноцветного, только что выстиранного белья и тряпья. От дома к дому протянуты проволоки на блоках, и хозяйки вытягивают на середину улицы мокрые простыни, рубахи и скатерти для сушки.

Повсюду слышен говор. Простой итальянский народ словоохотлив. Разговаривают не только продавцы с покупателями, но и маленькие группы, собирающиеся у ворот и дверей. Они перекидываются окликами и фразами на больших расстояниях.

Что-то есть в итальянском народе очень понятное и близкое нам: его открытый характер, готовность всегда вступить в дружеский разговор, неподдельный интерес к собеседнику, легко зажигающийся темперамент, толкающий на искренние высказывания. Мне много раз приходилось убеждаться, особенно при встречах с молодежью, в их искреннем и горячем интересе ко всему, что делается в Советском Союзе...

Посмотрели «Леду». Это картина небольшого размера, написанная со свойственным Леонардо да Винчи высоким мастерством доведения своих работ до мельчайших, почти микроскопических деталей. Как всякую картину Леонардо, ее можно рассматривать в лупу и находить следы точной работы тончайшей кисти.

У меня были только очки, и я не постеснялся рассматривать работу великого мастера на расстоянии 3—4 сантиметров.

Обнаженная Леда стоит рядом с Лебедем, положив ему руку на голову. Лебедь не похож на обычную, знакомую нам птицу. Это сгусток чувственности, превращенный воображением художника в полуфантастическое существо, с шеей, напоминающей изогнутого удава, и тяжелым клювом, разрез которого похож на растянутый страстью человеческий рот. Типичный для Леонардо слабый, рассеянный свет создает тщательно выписанные полутени, тающие с почти неуловимой постепенностью. В такой же почти неуловимой игре слабого света и полутени прячется чувственная улыбка Леды, подобная знакомой всем улыбке портрета Джоконды.

Я снова вспомнил Микеланджело и снова подивился силе и мужественности его гения, такого близкого к искусству в нашем его понимании.

Леонардо реалистичен в выполнении, но его мысль порой, особенно в поздний период творчества, уводила художника в дебри отвлеченных фантазий, то граничащих с мистикой, то наполненных ядовитым ироническим отношением к действительности. Ярко выраженная голая чувственность в картине «Леда» подчеркнута ироническими фигурами крошечных младенцев, только что вылупившихся из яиц, скорлупа от кото-

рых лежит возле них на траве. Они с таким несомненным пониманием происходящего смотрят на Леду и Лебедя, что становится просто неприятно.

Мы вышли на улицу, чтобы успеть посмотреть последнее произведение искусства, которое входило в программу нашего единственного дня остановки в Риме,— на микельанджеловского «Моисея».

По пути пришлось пройти мимо одного из самых страшных памятников услужливой бездарности, входящих не в историю искусства, а в историю подобострастного обслуживания художниками людей, имеющих власть и большие деньги.

Рядом с развалинами древнего римского Форума стоит, лучше сказать — торчит, видный почти отовсюду и портящий все, что его окружает, огромный, нелепо задуманный, но тщательно выполненный памятник королю Виктору Эммануилу. Это не просто статуя на пьедестале, это целое здание, на которое преступно затрачено огромное количество белого мрамора и бронзы. Колоннада громоздится на колоннаду, во все стороны спускаются лестницы, разукрашенные фигурами. Полное отсутствие единства замысла и способности художника хоть как-нибудь связать между собой отдельные части этого громоздкого сарая так и режет глаз. Линии, обрисовывающие формы отдельных фигур и деталей, настолько путаны и нескладны, что фигуры и колонны кажутся сделанными из теста, а не из мрамора, а весь памятник напоминает грандиозный торт.

Образцы архитектурного безвкусия, нередко уродующие архитектурный ансамбль в Риме, можно встретить, к сожалению, довольно часто. Как правило, они относятся к парадным сооружениям в честь какого-либо власть имущего лица. Таков обелиск Муссолини, сохранившийся до сих пор, такова аллея из колонн, ведущая к площади собора св. Петра...

В церковь, где помещен микельанджеловский «Моисей», мы опоздали, она была уже закрыта для посетителей. В конце концов нас согласились впустить. Были уже сумерки. В углу, где расположена статуя, специально для нас зажгли небольшое количество огней.

Мы простояли перед «Моисеем» не менее получаса. Снова нас охватила неодолимая сила реалистического, глубоко человеческого искусства. Думаешь не о Моисее и не о библейских преданиях, связанных с ним, думаешь о человеческой воле, о великих возможностях, заложенных в ней, о воле, побеждающей временное страдание, временную неудачу, о воле, ставящей себе цель и достигающей ее.

Как и всегда у Микельанджело, здесь нет святого, есть Человек с большой буквы, пусть обобщенный в своих великих качествах, но остающийся предельно близким каждому из нас. Человек великой стойкости, не веры в христианском смысле слова, а громадной уверенности в своих силах и проистекающей отсюда великой мудрости.

Недаром Микельанджело не дал ему традиционных скрижалей с заповедями. Великий художник, реалист, как это часто бывает, бессознательно совершая работу отражения живой действительности, как всегда не ввел ничего «божественного».

На следующий день мы покинули Италию и только после двухмесячного пребывания в Индии вернулись в Рим. На этот раз у нас было несколько больше времени — около пяти дней. Мы решили воспользоваться ими, чтобы съездить во Флоренцию. Цель была все та же: увидеть знаменитые произведения Микельанджело, сохраняемые во флорентийских музеях. Поехали поездом. За широким вагонным окном проходит, сменяясь в формах, неповторимый в своем своеобразии итальянский пейзаж. Год тому назад, во время переезда из Рима в Неаполь, я видел поля, холмы и горы, освещенные солнцем, под густосиним небом с белыми кучевыми облаками. Сейчас ранняя весна, серое небо и моросит дождь. Стволы еще почти голых деревьев черны от пропитавшей их влаги. Они кажутся силуэтами на бледной зелени молодой травы. И вдруг среди этой красочной тишины проплывает за окном горная река цвета чистого золота. Она полна до краев, покрыта бесчисленными водоворотами и насыщена несущимся в воде песком. Очевидно, этот песок и дает ей удивительный по красоте цвет.

Как глубоко эта красота связана с силой жизни, разлитой повсюду в природе! С влагой, питающей весенние соки растений, с надувающимися и уже лопнувшими почками, с упругими молодыми листьями, с весенними ливнями, переполняющими реки водой. Какой огромной ценностью обладает художник, который умеет передать не только внешнюю поверхность явления, не только игру света и цвета, а умеет убрать случайное, умеет обнажить глубокие и мощные законы, формирующие природные процессы! Такой художник будит в человеке не желание любоваться, оставаясь безучастным созерцателем, а желание жить, знать и подчинять себе раскрытые и понятые силы.

Во Флоренции дождь усилился. Нечего было и думать о прогулке по улицам. Мы сразу же отправились в музей. Прежде всего решили посмотреть «Давида». Библейская легенда рассказывает о юноше-пастухе, который вышел на поединок с великаном Голиафом и «с божьей помощью» уложил его одним ударом камня, пущенного из пращи. Микельанджело создал своего «Давида», как всегда отказавшись от какой бы то ни было божьей помощи. Все, что делает Давида победителем великана, принадлежит ему и его человеческой природе. Фигура юноши, еще не вполне сформировавшегося, с головой чуть-чуть большой в сравнении с легким, молодым телом, стоит, слегка опираясь на правую ногу, готовая к быстрому и решительному усилию. Мускулы под тонкой кожей длинны и еще по-юношески нежны. Ощущение их молодости сливается с уверенностью в стремительности броска, на который они способны. Го-

лова чуть наклонена вперед движением, обнаруживающим упрямство, собранность и волю. Это упрямство лишено злобности — оно вырастает только из естественной, как дыхание, веры в свои силы. Правая рука висит свободно. Широкая, тяжелая ее кисть покрыта слегка вздувшимися венами — это кисть юноши, уже давно привыкшего к физическому труду. Ни один мускул не напряжен. Каждый спортсмен знает, что резкость и сила любого движения зависят от степени расслабления мускулов в последний момент перед броском. Статуя Микельанджело может служить идеальным образцом такого свободного, мгновенного покоя, за которым последует взрыв всех сил.

Удивительно, как этот великий реалист мог всегда, в каждом своем произведении соединять тончайшую проработку деталей, создающих полностью живой и полностью индивидуальный образ, с широким обобщением, делающим его работы понятными и близкими буквально каждому. Эта гениальная способность в искусстве приводит к созданию типического. Микельанджело, безусловно, создал ряд типов героев, возвышающихся над его временем, связанных более с жизнью и духом народа, чем с содержанием заказов, которые он вынужден был выполнять.

У нас оставалось мало времени. Нужно было посмотреть последнюю скульптуру Микельанджело, входившую в нашу программу. Официальное ее название «Мадонна с младенцем». Я знал ее только по фотографиям и поэтому, конечно, даже приблизительно не представлял себе ее силы. Мне кажется, что это самое лучшее из всего, что создал из мрамора величайший из итальянских художников. Мысль художника настолько просто и ярко выражена в живых формах человеческого тела и лица, что всякое словесное описание может только приблизительно передать силу непосредственного впечатления от статуи. Мадонна Микельанджело не божья, а человеческая мать. Она не лелеет священного младенца и не предлагает любоваться его небесным происхождением, она кормит его. Здоровый, крепкий малыш сильным движением припал к ее груди и жадно сосет. Его руки вцепились в одежду, ножки обхватили и сжимают бедро матери. Точно видишь, как переливаются в маленькое тельце вместе с молоком жизненная энергия, радость, сила — все, что необходимо для роста, для будущих побед, для продолжения великой человеческой деятельности на земле. Мать покойна и сосредоточенна. Она отдает избыток своей жизни отделившемуся от нее новому существу. Живая, глубоко женская радость кормления ребенка придает ее лицу выражение благородства, которое нельзя достаточно точно описать. Здесь спокойная гордость здоровой женщины, родившей здорового сына. Здесь физическое блаженство, здесь тень нежной улыбки покровительства и заботы о сильном, но еще беспомощном родном существе. Можно часами смотреть на это лицо и открывать в нем все новое и новое, свойственное Матери с большой буквы, миллионам человеческих матерей. Ни в одном

из произведений Микельанджело не выразилась с такой всеобъемлющей простотой и правдой жизнь в ее человеческом воплощении. Если говорить о динамике, о внутреннем движении, о мысли, оживляющей произведение искусства, то здесь она достигает широты философского обобщения, пусть стихийного, но глубоко материалистического, здорового, питающегося вечными корнями живой развивающейся природы.

Мы уехали из Италии глубоко взволнованные знакомством с работами одного из величайших художественных гениев человечества и, мне кажется, еще недостаточно оцененного. Микельанджело восхищаются, но его не выделяют так, как он этого достоин.

Забывают или не понимают того, что он в своих произведениях является не только как великий мастер скульптуры и живописи, но и как стихийный философ-материалист, утверждающий реальную жизнь и ее законы единственной опорой для творческой деятельности человека. Микельанджело гениальный сын и пророк народа Италии.

1951 г.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

(Из венгерских впечатлений)

21 декабря 1950 года, в день рождения товарища Сталина, по инициативе самих рабочих, поддержанной Министерством просвещения, начался в Венгрии зимний смотр кружков самодеятельности.

Из четырех тысяч провинциальных самодеятельных коллективов в результате смотра были отобраны тридцать семь лучших. Свыше ста двадцати тысяч крестьян, рабочих и служащих приняли участие в соревновании, которое всколыхнуло инициативу многих любителей и знатоков народного искусства. По деревням отыскивали людей, помнивших старинные песни и танцы. Драгоценные традиции народного творчества ожили, наполнились новым содержанием. Свыше миллиона зрителей посетили концерты и спектакли соревновавшихся кружков.

Второй, весенний смотр охватил кружки самодеятельности фабрик, заводов и учреждений Будапешта. Он начался одновременно со II съездом Венгерской партии трудящихся. В нем участвовало восемьдесят тысяч человек. Было отобрано пятьдесят лучших кружков. Движение самодеятельности приняло такой широкий размах, что его можно назвать значительным шагом вперед к расцвету народной культуры Венгрии.

Мне довелось присутствовать на одном из заключительных концертов лучших кружков, которые проходили в зеленом театре на острове Маргит в Будапеште.

Большой амфитеатр, вмещающий три тысячи зрителей, был заполнен до отказа. Под ночным небом, среди огромных изредка шумящих от теплого ветра деревьев — освещенная прожекторами сцена. Впрочем, она не походит на обычную: приподнятой эстрады нет, есть только естественное, покрытое густой травой возвышение с врезанным в землю куском деревянного пола. Сзади сцены — высокие деревья с густой листвой, с боков — низкие кусты, из-за них артисты выходят как из-за кулис. В середине спектакля над темными вершинами леса поднялась круглая, полная луна. Вместо занавеса в перерывах между выступлениями зажигается яркая рампа, обращенная к зрителям, и сцена становится невидимой.

Концерт состоял из восемнадцати номеров. Перед нами выступали рабочие металлокомбината, вагонного и лампового заводов, студенты учительского института, допризывники, работники городских и военных госпиталей, крестьяне, шахтеры, ученики ремесленных училищ, железнодорожники. В течение четырех часов сменялись на сцене ансамбли, и я ни на минуту не почувствовал ни скуки, ни разочарования. Это — настоящее искусство, выработанное и отделанное с любовью, с искренним горячим чувством, со знанием дела и упорством глубоко увлеченных творческой работой людей.

Интересно было смотреть на участников хора, состоящего из пожилых людей, целиком поглощенных исполнением сложной в музыкальном отношении хоровой песни. Какая искренняя мимика! Некоторые совсем забывают о торжественности спектакля и слегка жестикулируют, подчеркивая слова песни.

Особенно хороши хоры. Музыкальная отделка исполнения тонкая, глубокая, без грубых внешних эффектов, полная точного чутья, красоты тембровых красок и ритмических ходов. Я получил настоящее, ни с чем не сравнимое наслаждение от цельности, ладности и выразительности хорового пения. Ни тени холодного, «казенного» исполнения «партии», превратившегося в профессиональную привычку.

Интересны дирижеры. Каждый из них индивидуален в манере управления хором. Кто широко взмахнет руками, поднимется на цыпочки, картинно замрет в паузах, вызывая улыбки в зале. Кто, наоборот, сдержан, отчетливо точен, указывая скупым движением руки малейшие детали ритма и силы звука. Это отсутствие однообразия в дирижерских приемах тоже говорит об истинной увлеченности, о глубоко творческом характере работы кружков самодеятельности.

Прекрасны выступления танцоров. Многие из них даже нельзя назвать демонстрацией какого-либо танца — это целые сцены, где пляски смешаны с пением.

Одна группа изображала празднование Первого мая в старые времена, когда имперская полиция разгоняла любое собрание рабочих. Крестьянский ансамбль расположился на траве среди кустов и деревьев небольшими группами вокруг воображаемых костров. Это отдых после трудового дня. Пастухи в широких плащах стоят неподвижно в привычных, сотнями лет выработанных позах, опираясь на длинные палки. Засвистели простые камышовые флейты. Пастухи поют. В аккомпанемент вступают народные инструменты — цитры. Поют по отдельности, поют вместе. Выступает хор. Начинаются пляски. Они разнообразны. Танцуют группами, парами, танцуют мудреный пастушеский танец над скрещенными, лежащими на земле палками, и танцор, исполняя сложные фигуры, не имеет права тронуть ногой ни одной из них. Изображают бой на тех же пастушеских палках. Все это — старое, традиционное, созданное

веками художественное творчество самого народа, изображавшего все, что было красивого, смелого и сильного в его жизни. Мне сказали, что коллектив, исполнявший эту сцену, сам занимался сбором и изучением старинных, частью уже забытых песен и танцев.

Но не только народное искусство старой Венгрии показали самодеятельные кружки. Звучат и современные песни молодых венгерских композиторов. Многие хоры великолепно исполняли советские песни, которые здесь часто слышались и по радио и просто на улицах.

В народной пляске, особенно мужской, всегда есть что-то молодецкое, выражающее смелость, готовность сделать то, что не под силу слабому человеку. Это молодецкое всегда носит глубоко национальный характер, выражает особенности народного быта.

Венгры — прирожденные и славные на весь мир кавалеристы. В венгерском национальном танце есть много от лихого наездничества. Кажется, будто танцор в узких, обтягивающих ноги рейтузах и в короткой курточке только что соскочил с коня, чтобы поухаживать за девушкой, и сейчас опять вспрыгнет в седло и унесется вскачь.

Великолепны танцующие женщины. Они не уступают в темпераменте мужчинам. Кружатся, лихо притоптывая каблуками цветных сапог. Пестрые юбки летят по воздуху, превращаясь в плоские круги, похожие на пачки классических балерин. В национальном танце всегда есть тот неуловимый народный дух, родной и мощный, который неудержимо увлекает исполнителей и непременно передается зрителю, даже если он иностранец.

Ансамбли очень хорошо, с технической точки зрения, исполняли русские и румынские народные танцы. Но эти танцы оставались лишь прекрасной копией. А венгерские танцы сразу же и по-другому захватывали публику и меня в том числе. Бурные аплодисменты, крики, вызовы показывали, насколько удалось простым рабочим, крестьянам и служащим, объединенным в дружеские коллективы, понять дух своего родного искусства и слить его со своей творческой работой.

Характерно, что со сцены перед выступлением ряда ансамблей сообщалось, что участники их — передовые люди производства и сельского хозяйства. То и дело звучали слова: «Выполнили сто восемьдесят семь процентов, сто пятьдесят процентов, сто восемь, сто пять... Участники шахтерского ансамбля перевыполнили годовой план».

Широкая общегосударственная жизнь страны вторглась в театр. Талант в искусстве сливается с талантом в производственном труде. Перед нами была новая Венгрия, идущая бок о бок со странами народной демократии, с Советским Союзом, Венгрия победившего народа, открыто смотрящего в светлое будущее.

Будапешт, июль 1951 г.

ПОЕЗДКА В ИНДИЮ

Приглашение в Индию явилось для меня полной неожиданностью. Я только что вернулся из большой поездки по многим странам в связи со Вторым Всемирным конгрессом сторонников мира. Думал, что на ближайшее время я останусь в Москве и начну, наконец, давно уже прерванную работу по специальности.

Вдруг — новое приглашение.

Двадцать девятого сентября в Бомбее начался и прошел с большим успехом первый в истории индийской кинематографии фестиваль советских фильмов. Интерес к советским фильмам оказался настолько большим, что пятнадцатого декабря возник новый фестиваль, уже в Калькутте.

В связи с этим и пришло из Индии приглашение народному артисту СССР Н. Черкасову [1] и мне присутствовать на этом фестивале.

С отъездом приходилось торопиться, но это оказалось не так уж просто. Выдача официальных виз на право въезда в Индию задержалась, и так надолго, что я уже начал терять надежду на удачу всего предприятия. Наступило двадцатое декабря. Стало ясно, что мы опоздали уже не только к началу, но даже и к концу фестиваля в Калькутте, как вдруг пришло вторичное, настойчивое приглашение индийской общественности приехать в Индию, несмотря на окончание фестиваля. Тут же подоспели и официальные визы.

На двадцать шестое декабря был назначен отлет. На аэродроме я встретился с остальными участниками делегации — Н. Черкасовым и молодым работником кинематографии Н. Кулебякиным.

Как всегда, внутри самолета так же холодно, как и снаружи. Уселись, не снимая пальто. Обычная предотлетная процедура разогревания и пробы моторов. Наконец поднялись. Началось путешествие.

Летим прямо на юг. В Киеве на аэродроме еще видна трава, мягкий воздух. От московского мороза не осталось и следа.

Следующая остановка — Львов. Думали, что через три часа будем уже в Праге. Но зимние перелеты всегда ненадежны. Вдруг повалил снег. Объявили, что во Львове придется ночевать.

На следующий день наш самолет поднялся с большим опозданием, в сумерках пролетел над Италией, ночью — над Средиземным морем и опустился для часового перерыва в Каире. Потом начался самый тяжелый этап нашего путешествия — многочасовой беспосадочный полет до Бомбея. В самолете потушен свет, оставлена только крошечная синяя лампочка, розданы одеяла, откинуты спинки кресел — полагается спать. Но мы еще не привыкли спать под беспрерывный рев четырех моторов и только дремали.

Довольно скоро, по ощущению раньше времени, начался рассвет. Под нами еще смутно видна Аравия.

В Каире мы переставили часы на два часа вперед, сейчас переставляем еще на полчаса. Разница с московским временем большая, сейчас в родной столице, наверное, глубокая ночь и, вероятно, мороз... Пассажиры передают друг другу карточки со сведениями от штурмана. Оказывается, летим на высоте пяти тысяч метров, скорость — триста пять миль в час.

Стало светло, я смотрю вниз. Там пейзаж наподобие лунного. Полная пустыня, насколько хватает глаз. Гряды сухих гор с острыми гребнями и почти отвесно падающими изрытыми боками. Между ними извиваются высохшие русла рек. Все — желто-коричневое. Изредка вдруг замечаешь — над коричневой сухой горой висит одинокое крошечное белое облачко. Значит, тут есть, вероятно, немного воды. Вижу на желтой равнине черное, удлиненное пятнышко, похожее на строение. Не верится, чтобы кто-нибудь там жил.

Кончается перелет над пустынным краем Аравийского полуострова. Вдали появляется линия берега и полоска воды, темносерая. Мы приближаемся к Аравийскому морю, отделяющему полуостров от Индии. Внизу медленно выплывает множество белых облачков. Моря под ними почти не видно. Только в промежутках темнеет голубой общий фон. Зрелище напоминает океан, в котором плывут кудрявые льдины.

Время течет медленно, как всегда в полете, под однообразный, невыносимо утомительный гул моторов.

Постепенно «льдины» уходят назад. Теперь над нами — светлоголубое, словно выцветшее от жары небо, под нами — тоже голубое, но чуть потемнее, море. Плывем точно в гигантской голубой сфере. Солнце сквозь стекло иллюминатора уже основательно жжет.

Мы давно пересекли тропик Рака и находимся в тропической области. Наконец, самолет начинает снижаться, и на развороте показывается Бомбей. Пейзаж вполне географический, как на карте: полуострова длинными языками суши вдаются в море.

* * *

Приземлились. Выходим из самолета, основательно ошалевшие после бессонной ночи и беспрерывного грохота. Охватывает жаркий, сухой воздух. Аэродром — широкая плоская равнина. На горизонте — плавная линия невысоких гор. Они кажутся голубыми. Ниже темнеет полоса деревьев. Над ними, как цветы из травы, поднимаются кажущиеся издали тоненькими высокие стволы пальм с кисточками длинных листьев на верхушках.

Очень жарко. Навстречу идет группа встречающих. Сразу же мы сталкиваемся со своеобразием индийских обычаев. Приветствующие нас люди одевают нам на шеи гирлянды из влажных, чудесно пахнущих роз. Черкасову приходится приседать — он слишком высок для людей среднего роста.

Нас проводят в помещение вокзала, необычно широко открытое с двух сторон. На потолке вращаются большие пропеллеры-вентиляторы. Сквозняк здесь — не опасность простуды, а истинное блаженство.

Довольно долгая и сложная процедура таможенного осмотра и оформления документов. Пока она длится, нас знакомят с художниками, артистами, кинорежиссерами, писателями. Количество гирлянд на наших шеях прибавляется... Это — традиционный индийский обычай приветствия дорогих гостей, и, нужно сказать, обычай очень красивый. Этот церемониал повторялся во все время путешествия по Индии — при приездах в города, при каждом нашем появлении на эстраде, при встречах с массовой аудиторией. Однажды нам с Черкасовым надели на шеи четырнадцать гирлянд из роз от имени четырнадцати организаций, которые принимали нас в Бомбее.

Формальности окончены. Мы идем к выходу из вокзала, проходим через толпу молодежи. Раздаются возгласы: «Да здравствует Советский Союз!» «Да здравствует дружба Индии с Советским Союзом!»

После мы узнали, что это были пришедшие нас встречать члены Общества друзей Советского Союза.

Наконец, нагруженные гирляндами и букетами, под щелканье фотоаппаратов и треск ручных киноками мы садимся в машины и едем в Бомбей. Аэродром отстоит от города на порядочном расстоянии.

Первые впечатления от новой страны всегда бывают сильными, но путаными и несвязными. Только потом, когда начинаешь понемногу разбираться в причинах и связи явлений, все становится на свое место и ты начинаешь отличать важное от неважного, существенное от поверхностного.

Сначала все кажется странным. Странны высокие тонконогие фигуры голых людей с двумя повязками: одной — на бедрах, другой — на голове. Странны женщины, завернутые в разноцветные ткани, именно

завернутые, а не одетые, потому что индийская женская одежда — сари — представляет собой длинный кусок материи, шириной в полметра и длиной метра в три. Каждая что-нибудь несет и непременно на голове. На голове тащат кувшины с водой, круглые корзинки, наполненные зеленью, фруктами или чем-либо другим, сундучки, узлы и даже большие кипы сена. Попадаются женщины с маленькими ребятами. Так как руки заняты поддержкой ноши, помещенной на голове, ребенок подвязывается сбоку на бедре чем-то вроде перекинутого через плечо полотенца.

Справа и слева от дороги тянутся ряды крошечных построек. Их нельзя назвать ни домами, ни хижинами, ни даже шалашами. Эти сооружения из палок чрезвычайно малы.

Автомобиль движется по узким улицам предместья. Народу много. Идут по тротуарам и по мостовой. Легкие костюмы из белого полотна. Вместо пиджака нечто вроде широкого кителя с одним рядом пуговиц. Вдоль тротуаров множество лавок и лавчонок, похожих на наши временные палатки.

Ехать нужно осторожно. Движение тут на английский манер — по левой стороне. Но шоферы говорят, что если нужно, можно ехать и по правой. Каждый раз встречная машина лезет прямо на вас и только в последний момент, увильнув, сворачивает в сторону.

Еще новая странность: встречается много одиноких, бредущих без присмотра коров. Иногда они лежат, отдыхая, на тротуаре. Иногда медленно переходят улицу, останавливая движение трамваев и автомобилей.

Это — священные коровы. Индусское население относится к ним с чрезвычайным уважением. Они никому не принадлежат и кормятся всем, что находится на улице, причем не только выброшенным за ненадобностью, но также и зеленью, предназначенной для продажи. В корме, очевидно, недостатка нет. Они выглядят здоровыми и хорошо упитанными.

Видели мы много коров и быков, работающих в упряжке. Видели маленькие стада, перегоняемые по улицам и дорогам. Существуют и бойни. Но эти коровы, бредущие по улицам, иногда с раскрашенными по случаю праздника рогами, неприкосновенны. Владельцы скота иногда посвящают родившегося теленка богу. Над ним совершается священнослужителем соответствующий обряд. Теленок отпускается на волю и начинает, так сказать, самостоятельную жизнь.

Нам рассказали, что недавно священный бык, вероятно, в болезненном припадке, разбил витрину оптического магазина, принадлежащего индусу. Хозяин и публика очень жалели поранившего себя стеклом быка...

За предместьем начинается европеизированный город с широкими улицами, большими зданиями и множеством высоких тонкоствольных пальм.

Выезжаем на набережную бухты. Уходящий вдаль ряд пяти- и шестиэтажных домов дугой огибает залив. Сейчас часы отлива. На обнажившемся дне океана лежат на боку рыбачьи суда.

Набережная — это фешенебельный квартал, где живут богатые люди. Квартиры чрезвычайно дороги. Здесь ветер с океана умеряет тяжкую, особенно в летнее время, жару.

Мы остановились в квартире представителя «Союзэкспортфильма» тов. Белова. Он очень обрадовался нашему приезду, как радуются всегда советские люди, давно живущие вдали от Родины, окружил нас самой внимательной и трогательной заботой, устроил насколько возможно больше сквозняков, накормил, напоил и уложил спать. Спать было необходимо немедленно по двум причинам: из-за отчаянного утомления после бессонного круглосуточного полета и потому, что нужно было скорее проснуться для встречи Нового года. Мы прилетели в Бомбей тридцать первого декабря.

В Бомбее «сухой закон». Ввоз и торговля спиртными напитками запрещены. Нас спасла бутылка шампанского, подаренная в Риме и оставленная нам на бомбейской таможне в виде особого исключения.

Встретили Новый год и по бомбейскому и по московскому времени. Вспомнили зимнюю Москву. По радио приплыл знакомый родной перелив колоколов и медлительный бой часов Спасской башни.

Перед тем, как снова ложиться спать, вышли с Черкасовым на балкон. Над головами — почти черное тропическое небо с крупными звездами, неподвижные силуэты пальм. Черкасов потом долго дивился, как это он в январе в одних трусиках дышал ночным воздухом и наслаждался.

* * *

На следующий день, первого января, рано утром отправились самолетом в Дели. Дели — административная столица Индии, лежащая почти в центре северной части Индийского полуострова. Там резиденция нашего советского посольства, как и всего дипломатического корпуса.

Вспомнил, что, прилетев в Бомбей, мы как бы вошли в те самые «ворота в Индию», в которые несколько веков назад проникла так называемая Вест-Индская компания английских купцов, начавшая при поддержке военной силы систематический жестокий грабеж, выросший впоследствии в глубоко продуманную и неуклонно развиваемую колониальную политику Великобритании. В память этого события англичане выстроили на берегу бомбейской бухты триумфальную арку, сохранившуюся до сих пор.

Мне рассказали любопытный исторический анекдот о первичном факте передачи индийских богатств в руки английского купечества.

Остров Бомбей был колонизован португальцами. Португальская принцесса вышла замуж за английского принца и принесла ему эти владения в качестве приданого. Предприимчивый король Великобритании предоставил право хозяйничать на полученной территории организованной торговой компании, названной Ост-Индской компанией. Для придания акту передачи законной формы, которая в Англии всегда необходима, был подписан запродажный договор на денежную сумму. По этому договору английский король получил сто фунтов стерлингов. Таким образом, право грабить огромную, неизмеримо богатую страну, населенную мужественным, трудолюбивым и талантливым народом, было получено когда-то ровно за одну тысячу рублей...

Летим над огромной плоской, насколько хватает глаз, равниной. Видны крошечные квадраты возделанных полей. Совершенно не видно рек. Зато очень много узких извилистых оврагов. В стороны от главного оврага вправо и влево тянутся, точно короткие веточки, овраги поменьше, похожие на огромных тонких ящериц со множеством лапок. Они, видимо, сухие. Встречаются водоемы с широкими высохшими краями.

Индия — страна сезонных дождей. Ежегодно воздушное течение приносит влагу с океана и на землю проливаются обильные тропические дожди, продолжающиеся несколько недель. В остальное время — солнце и сушь. Сохранить дождевую воду, распределять ее по полям в течение всего долгого времени засухи — значит обеспечить урожай, спасти его от гибели. Не хватит воды — значит, голод.

За время владычества колонизаторов голод от года к году становился все более страшным систематическим бедствием. Неимоверные притеснения крестьянского населения, старательное сохранение феодально-помещичьей монополии на землю, систематическое разрушение когда-то широко распространенной кустарной и ремесленной промышленности — все это вместе не только исключило какую-либо возможность помощи в развитии культуры обработки земли, но и уничтожило то, что создавалось индийским народом с древнейших времен.

Искусство ирригации когда-то стояло в Индии на очень большой высоте. Профессор А. Н. Вознесенский, специалист по гидротехнике, глава советской научной делегации, с которой мы встретились в Индии, рассказал, что до сих пор в Индии среди инженерно-технической интеллигенции особо выделяются своим талантом и глубокими знаниями ирригаторы. Если на других участках часто можно встретить во главе работы иностранных специалистов, то в области ирригации работами руководят, как правило, инженеры-индийцы.

Равнина под нами становится как бы волнистой. Появляются невысокие горы удивительной формы, которые можно заметить только сверху. Они изогнуты в виде подковы с двумя отрогами, направленными в одну сторону. Летевший с нами геолог разъяснил — это действие воды.

Горы так называемого эрозионного происхождения: лившиеся веками дожди размыли более рыхлые породы, а твердые остались, возвышаясь над поверхностью в виде гор и как бы отмечая уровень прежде существовавшего плоскогорья.

Лесов нет. Видны, да и то довольно редко, отдельно стоящие деревья с широкими кронами, похожие на гигантские грибы. Стало попадаться больше водоемов. Некоторые из них, видимо, искусственные, правильной круглой или квадратной формы. И наконец — первая увиденная мною река.

Разворот. Садимся. Дели.

Нас встретил посол СССР в Индии К. В. Новиков. В Дели должны были состояться наши выступления перед индийской общественностью. Первой предполагалась встреча с официальными кругами — чинами индийских правительственных организаций.

Снова в автомобиле, на шоссе, ведущем в незнакомый город. Разница с Бомбеем большая. Шоссе пустынно. Поселков беженцев нет. Пешеходов вообще мало. Встречных машин тоже не видно, может быть, потому, что для владельцев автомобилей слишком ранний час.

Встретили европейца верхом на красивой лошади с сопровождавшим его на некотором расстоянии индийцем. Оказалось: английский посол на утренней прогулке.

Пересекаем огромную площадь, как полигон. В глубине — дворец из красного песчаника с колоннадами и широкими лестницами. Перед ним — узкие бассейны, обрамленные мрамором. Справа и слева — здания, похожие на небольшие дворцы. Все кажется низким, как бы придавленным к земле, из-за гигантских размеров площади.

Главный дворец — это парламент. Дворцы поменьше были выстроены магараджами по приказанию англичан.

Часть города, в которую мы въехали, именуется Новый Дели. Здесь сосредоточены административные здания, помещения различных посольств, а также особняки всевозможных владетельных чиновных и нечиновных богачей; эти дома часто пустуют или сдаются в наем.

Улицы широкие. Много деревьев. Очень много скверов и парков. Чувствуется, что европейские хозяева устраивали свою резиденцию, так сказать, на широкую ногу. В Индии называют Новый Дели — «деревней из дворцов».

Есть тут и торговые улицы, устроенные на европейский лад, с большими магазинами, широкими витринами, с роскошно отделанными внутри кинотеатрами и ресторанами.

Мы остановились в особняке одного магараджи, сданном в аренду нашему посольству. В комнатах такие же каменные полы, как и в домах Бомбея, только нет сквозняков. Дели лежит на севере. Климат здесь гораздо суровее. Хотя летом, говорят, в Дели стоит невыносимая жара,

но сейчас, зимой, прохладно, а бывает и просто холодно, особенно ночью.

Правда, этот холод относительный, особенно для нас, московских жителей. Здесь температура иногда падает ночью до пяти градусов тепла. Однажды, говорят, был легкий иней на крышах и деревьях. Это оказалось трагическим событием для индийцев. Погибло множество людей, очевидно, вынужденных ночевать на улице. Мне так и сказали — вымерзли.

Когда кустари и ремесленники Индии, вконец разоренные насильственным вторжением английских товаров, уходили в деревни, где гибли от голода, один из английских генерал-губернаторов выразился так: «Равнины Индии забелели от скелетов погибших ткачей».

Людей, погибающих от эпидемий, считали тысячами и миллионами. Говорили — вымерзли. Вымерзли! Точно о растениях...

Нам самим пришлось испытать, сколь мало приятен неожиданно налетающий на Дели холод. Выйдя ночью из здания посольства, чтобы идти к себе, мы слишком поздно вспомнили совет, данный нам еще в Бомбее; всегда иметь при себе пальто. Нас так прохватило резким холодом, что пришлось по дороге и подпрыгивать и похлопывать себя по плечам...

Я посмотрел на индийца-сторожа, сидящего у ворот. Странно они закутываются. Плечи, грудь и бедра завернуты в одеяло, голова тоже тщательно закутана, видны лишь одни глаза, а ноги — голые. Даже в национальном индийском мужском костюме (кажется, мусульманского типа) две падающие складками драпировки, представляющие собой как бы подобие брюк, прикрывают ноги до щиколоток только спереди: сзади они остаются обнаженными выше колен.

* * *

Встали мы на следующее утро поздно — в предыдущие дни мы очень устали и хотели как следует отдохнуть. Предстояла большая работа — подготовка выступлений. Мы думали сначала ограничиться набросанными по-русски основными тезисами, но встретилось неожиданное препятствие: отсутствие переводчика, который смог бы постоянно сопровождать нас в будущих поездках. Свободных людей, могущих служить переводчиками, в посольстве немного и ими целиком завладели приехавшие перед нами делегации советских ученых-специалистов, одна из которых принимала участие в созванном индийцами большом международном совещании по вопросам гидротехники и ирригации. Нужно было полностью написать тексты наших первых выступлений и напечатать их точный английский перевод.

Перед началом работы решили совершить прогулку. Нас повезли в

большой парк, расположенный недалеко от города, — место, куда горожане целыми семьями отправляются для прогулки и отдыха.

На улицах Дели автомобилей гораздо меньше, чем в Бомбее. Много двухколесных повозок с маленькой, украшенной пестрой сбруей и бубенчиками лошадью, с кучером в чалме и двумя или тремя пассажирами, примостившимися на узеньких сидениях спиной к кучеру, лицом к уходящей назад улице.

Встречается много индийцев в европейской одежде, но, конечно, у большинства на голове чалма. Чалмы самых разных цветов и повязываются они различно в зависимости от племени, от района, от религии и, кажется, от касты.

Часто попадаются люди в высоких белых чалмах, резко выделяющиеся ростом, статностью и черной бородой, зачесанной как-то так, что она огибает подбородок и уходит под него.

Это сикхи, всегда отличавшиеся мужеством и военной доблестью. Сикхи поклонялись оружию, как богу. И до сих пор правоверный сикх всегда носит при себе какое-либо оружие, хотя бы кинжал или нож. Сикхи дольше всех сопротивлялись английским завоевателям. Интересно, что сейчас среди сикхов очень много людей так называемых интеллигентных профессий — инженеров, механиков, шоферов, машинистов различного рода, электротехников.

Выехали на прекрасное шоссе, обрамленное с двух сторон великолепными деревьями, соединяющими вверху свои широкие густые кроны. Едешь по непрерывному зеленому коридору, тенистому и прохладному. Замечу кстати, что с появлением солнца в Дели, несмотря на зиму и холодные ночи, все-таки здорово жарко.

Лента шоссе идет как бы по насыпи, приподнятой над равниной. Говорят, это древняя дорога. На ее возраст указывает, в частности, непомерная толщина стволов деревьев, растущих вдоль шоссе. По обочинам дороги множество пешеходов, видимо крестьян. Старики, женщины с детьми — все что-нибудь тащат и, так же как в Бомбее, непременно на головах.

На небольших холмах видны иногда развалины, а иногда и хорошо сохранившиеся постройки средневековой Индии, небольшие, но прекрасные по цельности архитектурной формы храмы и башни.

Невольно вспоминаю римского урода, возвеличивающего память Виктора Эммануила[2]. Ясность и цельность замысла талантливого художника сразу чувствуешь даже в том случае, если здание частично разрушено временем. Все, что мы видели по сторонам дороги, было прекрасно не только по архитектурной форме, но и по выбранному художником месту постройки. Каждое здание являлось как бы выдвинутой вверх и украшенной частью небольшого холма, на котором оно построено.

Парк, в который мы приехали, не похож на наши парки. Там нет ни аллей, ни полян. Мощные в три-четыре обхвата деревья редко расставлены на плоской равнине. Рядом берег реки Окла. Эта река типична для Индии, страны дождей. Ее русло огромно, уходит вдаль чуть ли не до горизонта, но сейчас оно покрыто сухим песком и только в середине — не очень широкое пространство воды.

В парке изрядное количество обезьян. Любопытно было первый раз в жизни посмотреть на обезьян, так сказать, в диком состоянии, но, как выяснилось, они тут совсем не дикие.

Мы купили по пакетику орехов, известных у нас под названием китайских, и начали приманивать обезьян, разбрасывая орехи по траве. Действительно, животные слезали с деревьев и сначала не очень уверенно, а потом смелее стали подходить к нам. Кончилось тем, что у меня и Черкасова мартышки хватали орехи прямо из горсти, а одна даже попыталась вырвать у Черкасова весь пакет целиком. Обезьяны здесь маленькие. Самая большая, когда сидит, не больше полуметра.

Нам рассказали историю, показавшуюся весьма удивительной. Сравнительно недавно, с полгода назад, в этом парке, да и вообще возле Дели было несколько тысяч обезьян. Они начали вести себя нехорошо: появилось нечто вроде обезьяньего бандитизма. Мартышки нападали на детей и женщин и отнимали у них купленные продукты и зелень.

Нужно сказать, что обезьяны, — а их насчитывается в Индии около восьмидесяти миллионов — приносят большой вред населению, пожирая плоды, овощи и молодые побеги. Но их не трогают, потому что обезьяна для многих — животное священное.

Когда со стороны администрации города последовало распоряжение избавиться от дерзких обезьян, это дело передали в руки подрядчиков. Им пришлось вести свою работу под охраной полиции, потому что население энергично протестовало. Вы думаете, что обезьян убивали? Конечно, нет. Это в Индии недопустимо. Их просто собрали в мешки, увезли за несколько сот километров и выпустили в другом месте...

Вернулись с прогулки рано, чтобы начать работу над текстом выступления. Просидели над этим весь день. К сожалению, больше нам не пришлось осматривать Дели. Ночью меня хватил озноб. Трясет, зубы стучат. Утром доктор определил болезнь, как скверную форму какого-то особого местного гриппа, которая появилась недавно в эпидемической форме. Через день свалился Черкасов.

Болеть, да еще в стране, где все так ново и интересно, где каждый час дорог ради новых наблюдений и впечатлений, — отвратительно.

Первый день я провел, ничего не делая, в постели, в полутемной холодной комнате с каменным полом и высокими мраморными стенами. Над головой на потолке — неподвижный большой пропеллер.

Сегодня туманный день, и в открытое окно видно серое небо. Разноголосый птичий писк и щебет, совсем как у нас в июле. Только иногда вдруг пронзительно закричит какая-то незнакомая птица совершеннейшим поросенком. Позже с террасы я заметил, что на деревьях парка, окружающего дом, много зеленых попугаев. В окно видно, как реют, кружатся медленно, целыми стаями огромные ястребы-стервятники.

Вдруг потемнело небо, хлынул ливень. Шумит по крыше, шлепает на террасе.

Большие птицы летают низко под дождем, видимо, с удовольствием. Дождь зимой здесь редкость. Период регулярных ливней наступает гораздо позднее. Дождь кончился быстро, как у нас внезапно налетевшая летняя гроза.

* * *

Во время вынужденного лежания в постели я познакомился с корреспондентом ТАСС в Индии А. А. Прониным. Он принадлежит к тому типу людей, которые не любят выступать перед собеседником с эффектно закругленными рассказами. Происхождения он крестьянского, в говоре его, немножко нараспев, слышится наша среднерусская деревня. Поглаживает усики, отпущенные в Индии, и рассказывает, не торопясь, о людях страны, в которой он провел уже три года. Впоследствии он сопровождал нас в некоторых поездках по Индии и всегда говорил мне:

— Вот, смотрите, домá, домишки, хибарки, глухие заборы, а ведь там все люди, люди живут, бьются за жизнь каждый по-своему. Вы к людям побольше присматривайтесь!..

Разговорились с ним о кастах. Вопрос о кастах, делящих население Индии на множество групп, из которых каждая обладает особыми привилегиями и правами, всегда был для меня особенно интересен.

Есть, как известно, касты «неприкасаемых». Условия существования очень большого количества людей, причисленных к этим кастам, — ужасны. «Неприкасаемые» не имеют права пить из общественных колодцев. «Неприкасаемым» запрещено идти посредине дороги, они должны идти сбоку, отдельно от других. «Неприкасаемые» могут заниматься только самыми грязными и вместе с тем самыми низкооплачиваемыми работами. «Неприкасаемые» часто вынуждены питаться отбросами, нищенским подаянием, тем, что может более или менее случайно выпасть на их долю.

Принадлежность к любой касте передается по наследству: родившийся от «неприкасаемых» остается «неприкасаемым» на всю жизнь. «Неприкасаемые» есть и в городе, и в деревне, и всюду условия их существования одинаковы. В одной из деревень, расположенной далеко от шоссейных и железных дорог, живет восемьдесят семейств, из них тридцать — «неприкасаемых». Они убирают навоз, покорно выполняют все

грязные и трудные работы и получают за это остатки пищи, негодную за ветхостью одежду, иногда немного зерна. В городах «неприкасаемые» занимаются уборкой мусора, очисткой уборных. Сравнительно недавно в Калькутте вспыхнула забастовка мусорщиков. Она продолжалась две недели, и весь город «провонял» от огромного количества скопившихся на тротуарах и мостовой гниющих объедков фруктов, зелени и прочих отбросов. Никто не хотел их убирать, — это дело низших каст. Забастовку все-таки сломили — голодом.

Некоторые профессии считаются низшими с религиозной точки зрения, например кожевники, имеющие дело со шкурками убитых животных, работники бойни. Этими профессиями занимаются также «неприкасаемые». Не нужно забывать, что с точки зрения индусской религии убить любое животное — большой грех.

Имеется множество других каст, как правило, тесно связанных с профессией. Их число вместе с так называемыми подкастами, говорят, превышает две тысячи. Деление на подкасты доходит до крайних нелепостей. Так, если вы отдадите гладить брюки и попросите пришить оторвавшуюся пуговицу, то это не сможет сделать один человек. Гладильщик примет ваш заказ, но пришивать пуговицу отнесет брюки к человеку другой касты и представит отдельный счет. Слуга, который подает чистые тарелки и пищу, не станет собирать грязную посуду или мыть ее, — это дело человека низшей касты. В богатых домах человек низшей касты будет вытирать при уборке пол, не имея права вытирать стол и все, что приподнято над полом: это полагается делать другому слуге.

Принадлежность к касте каким-то образом контролируется, хотя я так и не узнал, каким. Скрывать принадлежность к касте боятся. У одного магараджи родился побочный сын от женщины, принадлежащей к одной из каст «неприкасаемых». Отец позаботился о его воспитании. Сын окончил два университета в Англии, но все же остался «неприкасаемым» со многими вытекающими отсюда последствиями.

Кастовые деления держатся в быту. Имеют еще место случаи, когда служащие оказывают своему товарищу, занимающему самую низкую должность, особое почтение только потому, что он наследственно принадлежит к высокой касте — браминов.

Я раздумывал над всеми этими странными, сплошь и рядом нелепыми, на наш взгляд, фактами. Некоторые из них я знал раньше. Много нового мне сообщили теперь.

Что это такое — деление на касты и подкасты, пронизывающее все индийское население, создающее множество перегородок между людьми, препятствующее их общению, их объединению? Что это? Непостижимая «тайна души» индийского народа, одно из тех «чудес» Индии, о которых так много болтала английская романтическая литература? Пол-

но! Я знаю, как много существовало и существует до сих пор болтовни о «загадках славянской души», обладателем которой является мой родной народ и народы, мне близкие и хорошо знакомые. Те, кому это выгодно, снабжали такими же тайнами и чудесами народы Китая.

Однако никаких чудес и тайн не оказывается, когда народ сам берется за строительство и развитие своей культуры. Чудеса и тайны существуют ровно столько времени, сколько им удается служить орудием, полезным для хищнического грабежа разъединенных и ослабленных этим разъединением народов.

В древнейшие времена в Индии существовали только четыре касты: браминов (жрецов), воинов, купцов и рабов. Впоследствии происходило деление внутри каст, вероятно, в связи с появлением новых профессий. Попытка в прошлом уничтожить страшные условия полного бесправия каст «неприкасаемых» потерпела неудачу.

Ничто не может сохраняться или развиваться без участия людей, движимых теми или иными интересами. Я думаю о том, как явно выгодно было англичанам сохранять, поддерживать и, если возможно, углублять все то, что мешало населению Индии объединяться вокруг общих интересов. За время владычества англичан, несмотря на их широко рекламировавшуюся «цивилизаторскую деятельность», дробление на касты и подкасты не приостановилось. Оно продолжало развиваться.

* * *

Только двенадцатого января мы вылетели из Дели в Калькутту. Снова с самолета — плоская равнина, насколько хватает глаз. Снова квадратики полей. Нет леса и даже отдельных деревьев попадается мало.

Идем прямо на Восток, где у дельты Ганга расположен древний город, столица Бенгалии. Слева все время тянется гигантская светло-желтая змея мощной реки, пересекающей более половины северной части Индийского полуострова. Сверху видны широкие полосы песка, нанесенные дождевыми разливами реки. Только посередине идет темная полоса воды, то и дело разбивающаяся на несколько русел.

В самолете ко мне подсел индиец, узнавший, что мы прибыли из Москвы. Он не сообщил мне своей профессии, но на вид и по своей речи показался мне человеком интеллигентным. Несомненно, что он принадлежит к классу состоятельных людей, поскольку человек среднего достатка лишен возможности пользоваться самолетом из-за очень высокой цены билета. Я только диву давался, как мало знает этот человек о Советском Союзе.

— А самолеты в Советском Союзе есть? — спрашивал он меня.

Отвечаю: — Есть.

— И большие?

— Да вот такие же, на каком мы летим, а есть и побольше.

Он удивляется и, видимо, не очень доверяет.

— И пассажирские линии есть?

Отвечаю: — По всему Союзу.

Разговор становился похожим на знаменитый диалог из чеховской «Свадьбы»: «А кашалоты в Греции есть»?

Закончил он вопросом, доказавшим не только нелепость его представлений о Советском Союзе, но и долю недоверия к моим попыткам разъяснить ему, что моя родина является высококультурной и богато технически оснащенной страной. «А локомотивы в Советском Союзе есть?» — спросил он меня в заключение.

Самолет идет на посадку. Навстречу плывет неожиданно множество зелени. Целые лесные участки и все большей частью пальмы. Проходят квадратные водоемы, окруженные пальмами с высокими тонкими изогнутыми стволами.

Покатились по аэродрому. Стали. Распахнулась выходная дверь. Здесь очень жарко, особенно после Дели. Кругом довольно близко сплошные плотные зеленые заросли. Все пальмы, пальмы и пальмы.

Это Бенгалия. Встают воспоминания — когда-то прочитанные рассказы о непроходимых джунглях и бенгальских тиграх. Здесь, конечно, город и вокруг него большое заселенное пространство, но говорят, что джунгли сохранились и существуют еще сравнительно недалеко.

Дорога в город идет среди болот, рисовых полей и плоских влажных лугов. Здесь местность низкая, пропитанная водой от множества русел, на которые разбивается Ганг перед входом в море. Из маленьких затянутых тиной прудов торчат огромные головы быков, залезших в воду по горло.

Проезжаем предместье. Узкие улицы, наполненные движущейся толпой. Она почти не разделяется на потоки, идущие по тротуарам. Движутся по мостовой, уступая дорогу автомобилям. Справа и слева бесчисленное множество лавок и лавчонок. Торгуют всем на свете: медной начищенной до блеска посудой, жестяным товаром, ситцем и просто всяким старьем. Впоследствии мы убедились, что во всех городах и даже поселках Индии, где бы мы ни бывали, существует эта непомерно развитая мелочная торговля. Почти каждая улица обставлена вдоль первых этажей домов множеством лавчонок.

Конкуренции как будто не существует. Вы можете встретить подряд чуть ли не десяток лавок, принадлежащих разным людям и торгующих одним и тем же товаром. Трудно себе представить, что мелкая торговля, существующая в таком огромном масштабе при наличии большого количества бедноты, смогла бы давать сколько-нибудь существенный доход. Мне всегда казалось, что эта непомерно развитая мелочная торговля является следствием отсутствия развитой тяжелой промышленности, нали-

чия безработицы, всем тем, что заставляет людей цепляться за малейшую возможность добыть себе любым путем необходимые для существования гроши.

Конечно, эта базарная торговля тесно связана с древними формами общественного быта. Но ведь она почему-либо сохранилась в таких почти неизмененных формах до наших дней.

Опять вспоминаю последовательную и твердую колониальную политику, сохраняющую все, что способствует бескультурью народа, разъединенности и народной слабости.

Приближаемся к центру. Улицы становятся шире. Попрежнему очень много народа. Население Калькутты чрезвычайно велико и неточно подсчитано. Официально там числится три миллиона, но говорят, что фактически в городе и вокруг города живет пять или шесть миллионов.

Улицу пересекают, останавливая движение, уже знакомые нам священные коровы. Здесь их больше, чем в Бомбее. На тротуаре, ближе к стене, в сторонке от движения,—уличные парикмахеры. Сидят на корточках, стригут обернутых белым полотенцем клиентов. Неподалеку, тоже прямо на тротуаре, скрестив под собой ноги, кружком расположилась группа людей. В центре кто-то читает вслух книгу. Ближе к мостовой под очень жарким солнцем спит человек с непокрытой головой. Никто на него не обращает внимания. Очевидно, это обычно. Другой, с короткой седой бородой, сидит на корточках у уличного водопроводного крана и поливает себя из старой консервной банки.

Но вот новость. На тротуаре сидит группа огромных птиц страшного вида с голой, как будто общипанной шеей, окруженной ошейником из перьев, и хищно изогнутым клювом. Это грифы. Они не боятся людей, и здесь их никто никогда не трогает. В Калькутте их очень много. Они несут санитарную службу, пожирая падаль и городские отбросы. Говорят, что ежегодно устраивается даже особое празднество, посвященное грифам, которые тысячами собираются на специально разбросанный для них корм.

Въезжаем в центр. Здесь уже не только широкие улицы, но и площади. Большие парки и скверы, окруженные пальмами. Много обширных спортивных площадок, приспособленных главным образом для крикета — старинной английской спортивной игры, на мой взгляд, очень скучной. Но в Индии она привита англичанами. Туда, где играли белые, индийцев не пускали.

Много зданий бывших и сейчас существующих акционерных обществ, банков и прочих учреждений, построенных в «колониальном вкусе», то есть в ужасающей смеси английской готики и мотивов древней индийской архитектуры.

Если Бомбей когда-то оказался для английских купцов воротами в Индию, то Калькутта была тем прочно завоеванным плацдармом, откуда английский торговый капитал при поддержке военной силы постепенно захватывал страну, хищнически грабил ее и систематически обрабатывал для дальнейшего грабежа.

Еще сейчас на площадях Калькутты встречается много памятников бывшим завоевателям. Конные и пешие монументы возвышаются среди скверов и парков, а на огромной площади, окруженной низкой каменной стеной,— дворец с высоким куполом и широкой колоннадой, построенной в чисто английском вкусе. Перед ним — большой памятник королеве Виктории. Здание называется Виктория Мемориал. Здесь, возможно, и предумышленная игра слов. С одной стороны, Виктория — это имя королевы. С другой стороны, это же слово означает победу.

Мы встретили по дороге любопытный знак выражения «признательности» калькуттского населения английским цивилизаторам. Смотрим — вокруг памятника собралась веселая толпа. Порядочное количество полицейских наводит порядок. К памятнику приставлены лестницы. На верхушках лестниц — люди. Дело в том, что голова статуи вымазана красной краской, что в Индии означает знак презрения и позора. Нам сказали, что в Калькутте подобные случаи бывают часто.

На улицах центра стали попадаться рикши. О них, конечно, я и раньше знал, но видел их впервые. Бежит привычной рысью худой человек, впряженный в легкую колясочку с большими колесами. На подушке сидения экипажа — один, а иногда и два человека. С непривычки это на редкость противно. Развалившийся на сидении человек кажется живым воплощением колонизатора, особенно если он толстый. Черкасов пробормотал, что он никогда в жизни не сел бы в такой экипаж, даже если бы это было почему-либо необходимо.

В Калькутте находится наше торгагентство и связанная с ним маленькая колония советских людей. У них мы остановились, как всегда, окруженные теплой заботой и вниманием даже к мельчайшим нашим нуждам. Отдохнули немножко, поспали и отправились на прием, который устроил в честь нашего приезда калькуттский комитет по проведению фестиваля советских фильмов.

В Калькутте очень жарко, даже и ночью. Поэтому прием происходил в саду, на открытом воздухе. Прием устраивал господин Чария, секретарь комитета.

Наступали уже сумерки. Чуть-чуть веяло прохладой. Было очень приятно. Я обратил внимание, что женщины, завернутые в свои национальные сари, сидели все вместе и как бы чуть-чуть в стороне, не вмешиваясь в наш общий разговор.

Мы познакомились с председателем Комитета, верховным судьей Калькутты господином Чандером. Это высокий чуть-чуть сгорбленный широкоплечий старик со спокойным и умным взглядом. Говорит немного, только отвечая на вопросы и редко задавая их сам слабым, чуть надтреснутым от преклонного уже возраста голосом.

* * *

Вечером этого же дня мы отправились посмотреть спектакль танцевальной группы знаменитого не только в Индии, но и в Европе танцора Удей-Шанкара. Мне говорили, что поставленные им танцы не являются чистой формой народных национальных танцев. Они в какой-то мере модернизованы и приспособлены для привычных вкусов европейского зрителя. Но основа их осталась народной, особенно в тех танцах, которые были взяты с юга — родины древнего индийского танца.

Мы опоздали к началу. Во время антракта уселись в ложе довольно большого кинотеатра, эстраду которого Удей-Шанкар арендовал для своих гастролей.

Начавшаяся программа сразу же захватила нас своим всесторонним своеобразием. Мы видели сольные выступления, дуэты и танцы всего ансамбля.

Прежде всего поражает общая пластика движений всего тела и особенно рук. Мужчины часто обнажены до пояса, женщины завернуты в одежду, но руки всегда голые. Техника управления мускулатурой такова, что руки движутся не только в плавных формах того или иного жеста. По ним беспрерывно проходит как бы ритмично стройная волна, бегущая от кончиков пальцев к плечу и обратно. Впечатление такое, что танцует безукоризненно точно не только весь человек, но и каждый его мускул.

Танцы сопровождает музыка. Она сливается с ними в гораздо большей степени, чем это бывает в привычном нам балете. В наших танцах все же бывают какие-то паузы в точном, полностью слитом с музыкальным рисунком, движении. Наши танцоры иногда могут как бы отдохнуть, провести сплошное плавное движение, под которым музыка звучит сложным ритмическим рисунком. В нашем танце есть переходы, повороты, во время которых артист на несколько мгновений как бы выходит из области детальной акцентировки движения для того, чтобы после паузы снова войти в нее.

Здесь этого нет. Буквально каждый акцент в музыке существует и в точно акцентированном движении танцора. И, наоборот, каждое движение артиста, его жест, его мимические знаки до малейших деталей существуют в музыке в точном временно́м совпадении.

В танце двух демонов, быстро и яростно бьющихся на саблях, каждый удар клинка о клинок отчетливо звучит в оркестре. На щиколотках ног многих участников группового танца надеты браслеты с бубенчиками. Они стройно звучат, как дополнение к оркестру. Удар ноги, то легкий, то крепкий, дает точный музыкальный рисунок, естественно, никогда не расходящийся с движением и вместе с тем благодаря высокой технике музыкантов никогда не расходящийся с оркестром.

Музыка не только создает сложный ритмический рисунок танца. Для нее характерно исключительное богатство интонаций. Они напоминают интонации человеческой речи. Это не простое сравнение. Это действительная, тщательно выработанная, очевидно с древнейших времен, выразительность музыкального голоса инструментов, подражающих человеческой песне, речи или рассказу.

Мы видели в том же малабарском танце, пришедшем с юга Индии, эпизод встречи мужчины и женщины. Нельзя сказать только: мы видели. Мы его также и слышали. Речь медлительно движущегося мужчины изображалась звуками целой серии гулких и певучих, маленьких и больших барабанов. На них играл один человек, быстро перебегая трепещущими пальцами от инструмента к инструменту, как пианист по клавишам рояля. Барабаны рокотали, повышая и понижая свой звук, звуча то сердито, то мягко, то с убедительным спокойствием.

Мужчина кончил речь и замирает неподвижно. Вступает женщина. Вместе с нею вступает музыка флейт. Интонации, полные нежной вкрадчивости и лукавства, переходят в просьбу, в требование, в гнев.

Музыка говорит правдиво интонированной человеческой речью в самом буквальном смысле этих слов.

Интонационное богатство оркестра создает и возможности сюжетного рассказа. Музыка точно ведет все действие. В ней возникают ветер, буря, гроза. Кажется, как будто танец озвучен оркестром так, как у нас озвучивается шумами кинокартина. Все в музыке имеет удивительно ясную выразительность и отчетливую форму. Однообразия нет ни на минуту.

Нужно сказать, что оркестр никогда не был, да, вероятно, и не мог бы быть благодаря устройству инструментов слишком громким. Все время музыка идет, с нашей точки зрения, как бы вполголоса. Подъем или падение характеризуются не громом или затиханием, не форте или пиано, а характерной интонацией, определяющей смысловое содержание каждого музыкального хода.

Все это, конечно, знаки высокой, издавна существующей культуры индийского народа и его высокой талантливости, с которой мы не раз встречались впоследствии.

После спектакля мы пошли на сцену познакомиться с Удей-Шанка-

ром и его труппой. Он показал и рассказал нам много интересного, продемонстрировал инструменты своего оркестра. Это, во-первых, гонги, подвешенные или лежащие на подставках, от больших, издающих низкий гулкий звук, до больших металлических пластин, уложенных в ряд вроде огромного ксилофона; тарелки с множеством разнообразных оттенков звука; затем подобие гитар с широким грифом и круглыми резонаторами, укрепленными на нем; флейты и множество барабанов разного размера и разного характера звука — от сухих до звучащих глубоко и полно, почти как удар по струне рояля.

Мы особенно заинтересовались устройством одного из этих барабанов. Он имеет форму срезанного конуса, обтянутого сверху узкими вертикальными кожаными ремешками. Удей-Шанкар подробно рассказал нам его сложное устройство. Верхний, меньший круг сделан из натянутой кожи. В центр вделана пластинка черного цвета, составленная из прочной смеси железных опилок с рисовой мукой. Нижняя, более широкая сторона барабана покрыта пластинкой из смеси рисовой муки с глиной. Если смотреть на барабан сбоку, он весь покрыт множеством тонких полосок. Это кольца, из которых он склеен. Они идут в перемежающемся порядке. Кольцо из смеси риса с железом, кольцо из кожи, кольцо из смеси риса с глиной и т. д. в том же порядке. Всего колец больше ста штук. Из барабана можно извлечь три тона: черная пластинка дает один, кожаное кольцо вокруг нее другой, а нижний круг — третий.

Делают их в деревнях. Работа, затраченная на изготовление такого инструмента, очевидно, громадная.

Я спросил Удей-Шанкара о цене этого барабана. Он ответил: гроши, всего три-четыре рупии.

Барабан дает глубокий полный звук. Если рядом с ним громко скажешь слово, он отвечает замирающим резонансом, как открытый рояль. Во время игры барабан почти поет.

Нам продемонстрировали виртуозную игру на десяти таких барабанах. Техника у артиста, как у первоклассного пианиста. Мелькает гибкая кисть. Пальцы бегают с быстротой сложного пассажа на рояле. Барабаны рокочут, поют то нежно, то крепко и мужественно.

Я спросил у Удей-Шанкара, записаны ли все сложные музыкальные партитуры виденных мною танцев. Он ответил: нет, не существует никаких записей. Это музыка традиционная. Она передается от человека к человеку и фиксируется только в памяти людей.

Шанкар работает в области танца уже двадцать семь лет. Для создания своих программ ему пришлось долго собирать музыкальные и танцевальные формы по всей территории Индии. Но он собирал по деревням не записи, а людей, берегущих в своей памяти искусство, переданное им отцами и матерями.

* * *

Утром следующего дня мы отправились в кинотеатр для того, чтобы посмотреть новый, еще не выпущенный в прокат фильм, сделанный режиссером Джатерма Рой. Фильм очень длинный. Он еще не готов и в будущем подлежит сокращению.

Нужно сказать, что, как мы убедились впоследствии, длина обычного индийского фильма значительно превышает наши стандарты. Там охотно смотрят картины, длящиеся два с половиной — три часа. Это в какой-то мере связано вообще с характером индийского искусства, склонного к изобилию рассуждений, длинных диалогов и неторопливому развертыванию сюжета, которому они часто не придают существенного значения.

Интересно, что борьба за национальное индийское киноискусство против напора европейских и особенно американских фильмов со стороны творческих работников выражается частично в упорном требовании сохранять большую длину фильмов, нередко препятствующую их экспорту.

Перед демонстрацией Рой предупредил нас:

— Вы не увидите увлекательного, выдуманного сюжета. Вы увидите нашу социальную жизнь такой, какая она есть.

Это вступление нас очень заинтересовало, как принципиальное заявление человека, решившего вступить на путь реалистического искусства.

Содержание картины следующее. Крупный фабрикант выпускает недоброкачественные пищевые продукты. Они вызывают у населения эпидемические заболевания. Ученый-медик работает над лекарством, которое должно помочь лечению этих болезней, происхождение которых ему неизвестно. Фабрикант решает извлечь двойную пользу как из продажи недоброкачественных продуктов, так и из производства лекарства против вызванных ими болезней. Он приглашает к себе на службу ученого, обремененного нуждающейся семьей. Происходит сложная драма, в которой участвует дочь фабриканта, влюбившаяся в ученого. Она заканчивается избиением ученого, его попыткой уничтожить лабораторию, из которой он изгнан, и судом над ним.

Картина производит хорошее впечатление благодаря талантливой игре многих актеров. Но особенно приятно было встретиться с тем, что мы называем основой истинного искусства — со стремлением художника отражать жизнь, разбираться в ней, выделять в ней вопросы важные и интересные не только ему лично, но и тем, для кого он картину делает.

Удивляет, что в фильме совершенно нет того, что мы называем съемками на натуре. Все действие происходит в небольших декорациях, редко-редко появится сцена, проведенная на улице города. За пределы города как будто с аппаратом не выезжают. Вместе с тем природа Индии

необычайно богата, с избытком много солнца. Казалось бы, все это должно было заставлять художников кинематографа строить свои картины так, чтобы возможно шире показать жизнь своего народа, своей страны. На самом деле происходит совсем не так. Когда мы впоследствии посмотрели много индийских кинокартин и отрывков из них, мы увидели, что отсутствие натурных съемок — характерное явление для всех. Даже те сцены, которые явно необходимо снять в натуре, снимаются в ателье или на крошечной площадке перед студией, часто с убогим, примитивно построенным фоном из искусственно посаженных кустов или деревьев. Мы спрашивали: почему вы так снимаете? Ответ всегда был один: на натуре снимать дорого.

Индия производит очень много картин. По количеству картин она занимает второе место после Америки, выпуская около 250 фильмов в год. Производство и прокат фильмов по театрам находится в руках множества частных предпринимателей. Кроме более или менее крупных акционерных обществ и людей с большим капиталом, имеющих собственные студии, кинематографом занимается множество мелких дельцов, заинтересованных только в том, чтобы как можно быстрее обернуть небольшие деньги и взять хотя бы один раз какую-нибудь прибыль. Эти дельцы часто сменяются, выпустив одну или две картины.

Естественно, что среди них всегда много людей, мало или совсем не интересующихся искусством, несмотря на то, что часто они являются режиссерами выпускаемых ими фильмов и даже сценаристами. Естественно, что ими выпускается множество фильмов, сделанных по установившемуся стандарту, очень низкого художественного качества. Чтобы обеспечить верный сбыт театровладельцам, или, как здесь выражаются, «сделать кассу», подражают стандартной голливудской чепухе, снимают фильмы, использующие мифологические сюжеты, с большим количеством танцев и песен.

Мы видели отрывки из фильмов типа голливудских серий «ужасов», наполненных таинственными убийствами, призраками и живыми скелетами, мстящими своим убийцам.

Среди всей этой вредной чепухи, не имеющей ничего общего с искусством, встречаются серьезные работы настоящих художников. Но все эти работы требуют от их авторов не только настойчивого труда, но и большой смелости. Приходится рисковать деньгами либо своими собственными, либо собранными с большим трудом. Картина может и не появиться на экране. Во всех случаях, потеряв деньги, люди лишаются возможности продолжать свою работу. Вот почему съемочные группы не могут выезжать в экспедиции для натурных съемок, хотя бы в пределах окрестностей своего города. Вот почему, по словам Роя, с актерами почти не приходится репетировать,— только перед самой съемкой.

Все торопятся. Не потому, что нужно сделать хорошо и в кратчайший срок, а потому, что нужно сделать хоть что-нибудь, не потеряв возможности закончить свою работу. На многие требования художественного порядка отвечают: это невозможно, это дорого.

Зная эти тяжелые условия кинопроизводства, особенно ценишь смелость и мужество людей, работающих над прогрессивными картинами здорового, реалистического направления. Такие люди в Индии были и есть.

* * *

Вечером мы отправились в студию очень известного художника Джамини Рой. Он является вице-председателем Калькуттского комитета. Он уже не молод, ему около семидесяти лет. Он встретил нас перед своим небольшим домиком на одной из окраинных улиц Калькутты. Он стоял у маленькой входной двери в белой, безукоризненно чистой одежде, именно одежде, а не платье, потому что он был задрапирован поверх белого полотняного костюма чем-то вроде широкого плаща, образующего складки наподобие римской тоги. Эта одежда довольно часто встречается в Калькутте, особенно у пожилых людей.

Он ввел нас в помещение, видимо, служащее ему мастерской. Несколько комнат с низкими потолками и небольшими окнами. Все окрашено в чистый белый цвет. Комнаты кажутся пустыми. Стоят только небольшие скамеечки, низкие столики, покрытые кусками белого полотна. И всюду его картины. Они стоят на полу на небольших возвышениях, похожих на лавки, висят на стенах. Даже беглый взгляд на его работы показывает силу великолепного рисовальщика с твердой и уверенной рукой. Я остановился перед рисунком обнаженной женщины, сделанным несколькими широкими линиями. Женщина изображена в очень трудном для художника раккурсе. Согнутые ноги выдвинуты вперед, корпус откинут. Сразу видно безукоризненное умение художника единым слитным движением руки обрисовать живые формы, ни разу не ошибаясь, не сомневаясь и ничего не пропуская.

Джамини Рой, видимо, решил, что мы, как европейцы, можем усомниться в его способности писать так, как пишут привычные нам художники. Он притащил откуда-то несколько пейзажей и расставил их перед нами. Написаны они в явно французской манере, причем даже не в одной, а в нескольких. Рядом с импрессионистическим пейзажем с расплывчатыми формами, растворяющимися в игре световых и теневых пятен, тяжелые композиции из серовато-синих и тусклозеленых гор и деревьев. Один пейзаж написан яркими разноцветными точками, сливающимися в цвет только на большом расстоянии.

Когда мы не проявили большого интереса к этим работам, Джамини Рой чрезвычайно обрадовался. Он немедленно приказал унести эти кар-

тины обратно в чулан, куда он, по его словам, сложил все, от чего он сейчас полностью и принципиально отказался.

Действительно, его теперешние работы не имеют ничего общего с тем, что он нам показал вначале. Сейчас он уже не хочет иметь ничего общего с европейской школой живописи. По его словам, он целиком погрузился в глубокое изучение древнего искусства Индии и народного творчества, как прошлого, так и современного. Он хочет объединить в своих работах чистоту чувства красоты, которое он находит в творчестве безыменных художников, расписывающих деревенские храмы, деревенскую глиняную посуду и прочую утварь, лепящих из глины и режущих из дерева деревенских кустарей, с тем, что он называет «детским» восприятием внешнего мира, всегда ярким, простым, схватывающим самое главное и почти всегда добрым.

Конечно, это идеализм, очень далекий от того, что мы называем истинным реалистическим искусством, отображающим жизнь народа и помогающим ему в его труде.

Джамини Рой и слышать не хочет о жанровой живописи. Народ представляется ему не живыми людьми, трудящимися, страдающими, борющимися за право жить лучше, а неким отвлеченным, общенародным духом, творящим такую же отвлеченную общечеловеческую красоту.

Картин, написанных в последний период его творчества, мы видели очень много. Все они написаны матовыми плотными красками, разводимыми водой, похожими на те, которые мы называем «темпера». Краски необыкновенно сильны, ярки и уложены в прекрасные, полные гармонии сочетания. Я спросил его, откуда он их получает. Оказывается, он никогда не пользуется покупными красками и приготовляет их сам по старинным рецептам. Я спросил его об их прочности. «Очень-очень прочны,— ответил он,— такие же, как на живописи, сохранившейся за сотни лет».

Я сознаюсь, что никогда не видал такой блистательной зеленой, такой глубокой, такой пылающей краски. Яркость и чистота цвета напоминают цветные стекла, просвеченные солнцем.

Картины Джамини Роя, как правило, небольших размеров, самое большее $0,5 \times 0,5$ *м*, по содержанию и расцветке напоминают ковры или живописные фризы, украшающие верхние части стен повторяющимися фигурами. Черный слон, написанный почти силуэтом на пылающем красном фоне, белая лошадь на голубовато-зеленом фоне, ряд танцующих женщин с огромными миндалевидными глазами, одетых в узорные костюмы, также на зеленом, или желтом, или оранжевом фоне поразительной чистоты цвета. Все фигуры животных и людей, умещенных в картину, чрезвычайно точно, строго и очень красиво скомпонованы.

Если рассматривать картину просто как узор, она оказывается безукоризненной и по цвету, и по композиции рисунка, и по сочетанию красок. Нужно сказать, что общее впечатление удивительно приятное, как говорится, радующее глаз. Там нет ничего похожего на «стилизаторство», на искусственный примитивизм, так часто превращающийся у стилизаторов в формалистическое уродство. Все по-настоящему красиво. В его лошадках и слонах существует что-то от талантливо сделанной детской игрушки. Они выразительны, обладают характером и поэтому в какой-то мере живут. Я убежден, что эти изображения должны нравиться ребятам.

Это, конечно, не искусство изображения жизни. Это искусство «украшения» ее. Такими картинами можно украшать жилище так же, как коврами, кусками ткани или красивыми растениями. Так комнату украшают у нас на Украине или на севере расшитыми полотенцами или занавесками на окнах. Дух украшения у Джамини Роя, безусловно, взят из народного искусства. Он очень любопытно сказал о своем искусстве, связывая его с народным творчеством: «В искусстве нашего народа главное — это радость жизни и человеческое достоинство». И Джамини Рой хочет, чтобы все, что он делает, было этим проникнуто. Он поднял с одного из своих столиков маленькую глиняную фигурку, сделанную в деревне. Это крошечный слоник, безусловно веселый и добрый, с хоботом, слегка загнутым в сторону. «Вот,— сказал он,— ключ к моему искусству».

Джамини Рой с трудом говорит по-английски, все поясняя жестами. У него блестящие умные и приветливые глаза. Когда он хочет получше передать свою мысль, как-то нагнув голову, внимательно всматривается в ваше лицо, прижимает руку к сердцу. Когда я сказал ему, что я думаю об его искусстве украшения, о народном творчестве и о глубоком, верном чувстве красоты и правды, заложенном в нем, он чрезвычайно взволновался и закричал своему приятелю, индийскому поэту, сопровождавшему нас: «Слышишь, слышишь, что они говорят, запиши это!» И потом, обратившись к нам, объяснил: «Вы знаете, у меня бывало много художников европейцев. Я пытался объяснять им, откуда идет мое искусство, я все силы вкладывал в объяснение, мучился, но они так и не поняли, а вы сами говорите мне все, что я думаю».

У Джамини Роя четыре сына. Один из них также художник. Спрашиваю, работает ли он в том же направлении, как и отец. Старик снова приложил руку к сердцу. Он сам занимается с сыном. Он учит его приготовлять краски, приучает с уважением относиться к своему труду, мыть пол в мастерской, прежде чем начать работать. В его рассказе звучало что-то, напоминающее старинные традиции цеха живописцев.

Он подарил нам глиняное блюдо, расписанное им самим, и несколько небольших картин, написанных на картоне. Их надо было упаковать, и он

вызвал своих сыновей, одетых в такие же белые одежды, как и отец. Они покорно выслушали приказание и упаковали картины между листами фанеры. Здесь, очевидно, все умеют делать всё.

Расстаемся сердечно. Джамини Рой очень хочет, чтобы мы выбрали картину для подарка Третьяковской галлерее, но мы, конечно, не смогли взять на себя такую ответственность.

Мне кажется, что если бы Джамини Рой был моложе, он, естественно, понял бы, что надо не только подражать народу в его творчестве, но и работать для него. Его очень большой талант уже вылился в определенные формы, которые не изменишь. Хорошо, что эти формы все же близко лежат к вкусам и искусству «простых людей» его родины.

* * *

От Джамини Роя вернулись поздно. Нас ждала небольшая колония советских людей, работающих в нашем торгагентстве. Мы обещали им рассказать о Втором конгрессе защиты мира, на котором и я, и Черкасов присутствовали. Слушают с огромным интересом. На все, что приходит с далекой Родины, здесь накидываются с жадностью.

Утром четырнадцатого — большой митинг в зале Калькуттского университета. Комитет, готовясь к нему, распространил по городу специальные листовки — обращение к гражданам города принять участие в этом собрании. В помещение набралось около двух тысяч человек. Нас встретили криками: «Да здравствует Советский Союз!» Кричащие поднимают руки. Вдруг запели какую-то песню. Снова навешивают на шею цветочные гирлянды — одну, другую, третью. Цветы влажные, с непривычки становится даже холодно, вода течет за воротник. Сначала мы стеснялись снимать их, а потом выяснилось, что это можно и нужно сделать. Важно только совершить церемонию приветственного одевания гирлянды на шею...

Мы выступаем — я по-английски, Черкасов по-русски с переводчиком. Здесь аплодируют редко, но зато уж искренне. Прием горячий. Слушают внимательно, реагируют на все, что связано с социалистической культурой Советского Союза, с его передовой ролью в борьбе за мир.

По окончании проходим через толпу слушателей. Много молодежи. Снова крики приветствия Советскому Союзу, дружбе народов.

Уселись в машину, но выехать оказалось трудно. На улице целая толпа людей, вышедших из зала, и тех, кто не смог попасть в помещение. Окружили, кричат: «Да здравствует индо-советская дружба!»

Выехали с трудом, хотя и очень торопились. Нам нужно было попасть на обед, устроенный в честь делегации ассоциацией киноработников. Из массовой аудитории мы попали в обстановку парадного обеда, где присутствовали кинорежиссеры, артисты и артистки, которых здесь

обычно называют кинозвездами, даже независимо от их исключительного положения. Звездами называют и часто снимающихся средних актеров.

Официальные приветствия, официальные ответы. На обеде присутствовало около восьмидесяти человек. После обеда — небольшой отдых. Мы отправились в Ботанический сад, являющийся достопримечательностью Калькутты. Он занимает огромное пространство. День пришелся как раз воскресный, и парк оказался полным гуляющими. На дорожках стоят или медленно ползут автомобили, на газонах сидят группы, слушают принесенный с собой граммофон, закусывают. Растения собраны здесь в огромном количестве, разнообразны и полностью нам незнакомы.

Аллея огромных пальм с мощными стволами высотой этажей в пятнадцать. Поблескивает гладкая кора каких-то мощных деревьев тропической Африки. Они голые, потому что зима. Говорят, что ящики, сделанные из этого дерева, предохраняют продукты, положенные в них, от разложения.

Осматриваем удивительное растение, называемое баньян. Оно одно занимает площадь около пятисот квадратных метров. Растет это дерево не столько в высоту, сколько в ширину, причем очень странным образом. Главный ствол выпускает в сторону мощные горизонтальные ответвления, каждое из них в свою очередь выпускает ветви, спускающиеся вниз, достигающие земли, укрепляющиеся в ней и развивающиеся в конце концов в подобие столбов или колонн, как бы поддерживающих горизонтальную ветвь. Ветвь растет в длину, количество поддерживающих ее столбов все время увеличивается. В конце концов получается нечто вроде огромного шатра с бесчисленным множеством столбов и столбиков, поддерживающих многоэтажную крышу из толстых горизонтальных ветвей. Наверху листва. Здесь только некоторые деревья теряют листья зимой, большинство же зелены круглый год.

Встречаем семена, рассыпавшиеся по земле. Зерна величиною с ноготь большого пальца. Нас предупреждают быть с ними осторожными: внутри стрихнин.

Показывают сандаловое дерево, небольшое по размеру. Древесина его издает чудесный, мягкий, чуть сладковатый запах. Из этого дерева делают разные шкатулки и статуэтки, стоящие довольно дорого.

Показывают камфорные кусты. Тут растет и зеленеет целая аптека.

Осмотрели питомник редких сортов пальм. Они помещены в гигантском круглом шатре, сплетенном из живых лиан.

Встречаем какое-то совсем странное дерево, корни которого вылезли из земли вокруг ствола и торчат вертикально вверх. У другого — весь ствол представляет собой сплетение толстых круглых побегов, похожих на больших удавов. Эти образования расходятся и по земле. Вообще

получается не очень приятное впечатление огромного клубка спутанных змей.

Обратно едем по узким улицам окраины. Удивительно, как здесь ухитряются расходиться машины. Все заполнено велосипедистами, рикшами и пешеходами — сплошная толчея. Однако через нее ухитряются пробиваться даже громоздкие автобусы. Вообще езда здесь какая-то виляющая. Разъезжаться трудно. Пешеходы прижимаются к стенам. Часто приходится пятиться, для того чтобы пропустить встречный транспорт. Духота, пыль. На тротуаре сплошная городьба из шестов, каких-то тряпок, полотнищ, прилавков, ступенек, ведущих куда-то вроде деревянных и каменных пещер. В этих пещерах либо мастерские, либо лавки. Алюминиевая посуда, бумажные клетчатые и полосатые ткани, железный лом, фрукты, лежащие прямо на земле, медная посуда, начищенная до полного блеска. Тут же сидят, разговаривают, дремлют, спят. А кое-кто моется под водопроводными колонками.

* * *

Еще утром мы получили записку на русском языке, написанную крупными круглыми буквами. Профессор Сен приглашал нас посетить его дом.

Мы поехали к нему уже к вечеру. Говорят, что Сен был когда-то довольно богатым человеком. Сейчас он беден. Почти все свои деньги он вложил в покупку множества ценных вещей, связанных со старой и современной культурой его родной страны.

Действительно, маленькие комнаты его дома представляют собою если не музей, то, во всяком случае, доверху набитый склад музейных вещей. Все стены заняты полками с рядами книг в старинных кожаных переплетах.

Сопровождавший нас индовед разыскал там книги, представляющие собой, как он выразился, величайшую редкость.

Множество бронзовых, деревянных и глиняных статуй и статуэток без всякого порядка заполняют старые шкафы. За недостатком места они стоят и на столах, и на стульях, и на верхушках шкафов, и даже на полу.

У меня глаза разбежались от изобилия настоящих произведений искусства. Чем больше я смотрел, тем больше убеждался в одной замечательной черте индийского искусства скульптуры. Что бы ни изображал художник — человека или животное,— всегда скульптура прежде всего полна динамики. Вы не найдете статических фигур, зажатых в жесткие законы строгой симметрии. Вы не найдете плоских, условных фигур, которые производят нужное впечатление только в одном положении, при определенной точке зрения. Любую фигурку вы можете осма-

тривать со всех сторон. Вот тигр, вырезанный из дерева каким-то деревенским художником, как всегда, безыменным. Он схвачен в движении крадущейся, кошачьей походки. Если смотреть сверху, корпус его изогнут в гибком движении поворота. Посмотришь на заднюю ногу, когти ее подобраны, они как бы отталкиваются от земли. Вторая нога, вытянутая вперед, кончается тоже когтями. Они не отталкиваются, они цепляют землю. Изогнутый хвост концом прижат к бедру. И тут точно схвачен момент удара хвоста, пасть оскалена, во рту кость. Движение хищного рта поймано настолько верно, что кажется, что из него капает слюна. Вся фигура хищника сделана великолепно. Каждый мускул на месте.

А вот маленькая, тоже сделанная в деревне, раскрашенная деревянная фигурка женщины, несущей какую-то тяжесть в опущенной руке. Как точно положение плеча, опустившегося от тяжести, с каким точным чутьем реальных законов другое плечо и рука уравновешивают напряжение.

Все, что ни возьмешь, все делали настоящие талантливые художники-реалисты, любящие жизнь и умеющие изображать ее с любовью и точностью.

Я перепачкался в пыли, доставая то ту, то другую статуэтку. Я понимаю, конечно, что держать в чистоте все это бесчисленное множество вещей невозможно без большого помещения и какого-то количества помощников.

Сену уже около семидесяти лет. Он изучает русский язык, хорошо и много читает по-русски, но говорит еще неуверенно. Мы видели на его столе несколько томов Горького, Чехова, Тургенева, Толстого и Достоевского. Наши классики уже давно и в довольно большом количестве переведены на язык Бенгалии. Я спросил, переводится ли современная советская литература. Мне ответили, что перевод этот чрезвычайно затруднен потому, что хороших знатоков русского языка почти нет и поэтому переводы по большей части делались с английских изданий. Было бы очень хорошо, если бы Индия получала современную советскую литературу, переведенную на английский язык. Это позволило бы переводить ее на те несколько основных языков, на которых говорит современная Индия. Ведь не следует забывать, что газету или книгу, изданную в Бенгалии, не могут прочитать в Бомбее, а в Мадрасе не понимают языков ни Бомбея, ни Калькутты.

Сен сказал нам, что в Индии существует давно большой интерес к русской литературе. Она, как он выразился, близка для индийцев потому, что она занималась жизнью человеческого духа в гораздо большей мере, чем это делали писатели Западной Европы.

Из какого-то темного чулана Сен притащил кипу старинных книг и больших папок и, разложив их на столе, стал показывать чудесные об-

разцы живописи XV, XVI и XVII веков, прекрасные, тонко проработанные рисунки, краски которых до сих пор свежи и ярки. Сен различает время, к которому относится рисунок, по этим краскам. Секреты составления некоторых из них иногда терялись, и по наличию этих красок можно установить более раннюю дату создания произведений.

Я так привык к великолепному изображению животных индийскими художниками, что не удивился, увидев прикрепленную к стене раскрашенную фигурку ящерицы. Я захотел взять ее в руки и рассмотреть поближе. Но ящерица вильнула хвостом и удрала куда-то за шкаф — оказалась живая.

* * *

На следующее утро нас повезли на прием-встречу, устроенную Ассоциацией калькуттских журналистов в большом кинотеатре. Собралось там около восьмисот человек. Снова цветы, приветствия от трех местных организаций журналистов. Мы отвечаем. Огромный рост Черкасова, как это часто с ним бывало, вызвал ряд веселых недоразумений. Уже когда начали выдвигать вверх колонку микрофона почти до отказа, в зале начался смех. А когда после сказанной Черкасовым фразы наступило время перевода и растерявшийся помощник стал торопливо опускать микрофон для переводчицы, которая, как на грех была очень маленького роста, зал захохотал.

Нужно сказать, что и это недоразумение, и смех, вызванный им, ни у кого не вызвали ни малейшего чувства неловкости. Смех был добродушный, он только создавал какую-то очень хорошую форму простого, непосредственного и дружеского общения. Он как бы сразу разрушал рамки официальности, которые, естественно, ожидали сначала и мы, и наша аудитория. Рамки эти исчезали быстро, и впоследствии мы уже при встречах с массовыми аудиториями легко находили простой и дружеский тон общения, не боялись шутить и отвечать на шутки.

После собрания новый прием, но теперь уже более парадный, с ограниченным количеством приглашенных. Его устроила Ассоциация бенгальских кинопредпринимателей. Ни официальных приветствий, ни ответов на них здесь уже не было, кроме коротких тостов. Моим соседом за столом оказался человек, очень интересовавшийся рядом вопросов, связанных с особенностями советской кинопромышленности. Он расспрашивал меня и о том, как воспитываются и подготавливаются наши актеры, как финансируется производство кинокартин, что такое планирование в кинопромышленности, как используются наши кинокартины для образования широких масс. Особенно он расспрашивал о том, что мы понимаем под «воспитательным» воздействием наших картин. Я разъяснил ему, что мы требуем от наших картин высокого морального

уровня, я рассказал ему, что мы называем наших художников, по образному выражению товарища Сталина, инженерами человеческих душ, я сказал ему о высоких требованиях, которые мы предъявляем к нашим картинам, разъясняющим советскому зрителю положения и открытия передовой науки. Не обошлось, конечно, без вопроса. Сосед спрашивал, почему мы делаем картины, непременно связанные с «пропагандой». Я сказал ему, что слово «пропаганда» в том смысле, который он ему придает, для меня попросту непонятно. Мы стараемся отразить в наших картинах реальную жизнь наших людей и нашей страны такой, какая она есть на самом деле. Если это правдивое изображение жизни и называется пропагандой, то ничего дурного в ней не вижу, и если все возрастающее благосостояние нашего народа связано с коммунистическим строем, к которому мы стремимся, то тут уж ничего не поделаешь. Так происходит в реальной жизни на огромном пространстве нашей страны, а мы, художники, только стремимся как можно точнее и яснее рассказывать всему миру об этом.

Вечером — новый прием. На этот раз устроенный прогрессивными организациями Калькутты — Обществом друзей СССР, Ассоциацией прогрессивных писателей и Ассоциацией народного театра.

Уже совсем почти в сумерки, пробравшись через узкие улицы и переулки, мы подъехали к чему-то вроде ворот, ведущих в глубину темного двора. Мы поднялись по слабо освещенной узкой лестнице на второй этаж и вдруг перед дверью, ведущей в освещенный зал, где уже слышался говор большого количества людей, неожиданное препятствие. Вся площадка лестницы была сплошь усыпана множеством сандалий, башмаков, туфель, очевидно, снятых перед входом в зал. Мы спросили — и нам тоже нужно снимать башмаки? Сказали — нет, нет, вы не привыкли, идите так.

Пройти не так просто потому, что никакой тропинки, проложенной среди кучи обуви, не было. Нас успокоили, сказали, идите, не стесняясь, прямо к двери. Мы пошли ступая по обуви, как по сухим листьям осенью. Когда вошли в зал, все объяснилось. Весь пол довольно обширного помещения был обтянут чистой белой материей. На ней и расположилась публика, скрестив босые ноги.

Народу много, человек двести, сидят, тесно прижавшись друг к другу. Сидеть приходится не всем. Стоят, толпятся у стен. Группы видны и за дверями, открытыми в другую комнату.

Для нас устроен низкий помост с подушками. Очевидно, предполагалось, что мы усядемся на них, тоже скрестив ноги, но мы этого совершенно не умели делать, поэтому пристроились сбоку этой эстрады, усевшись на нее, как на низкую скамью.

Отчаянно жарко. Все здесь в легкой одежде, да еще босиком. Нам, конечно, одетым по-европейски, приходится плохо. Но сразу же чув-

ствуется такая простая обстановка, взгляды и улыбки окружающих нас людей настолько приветливы и дружелюбны, что мы, не стесняясь, просим разрешения снять пиджаки.

О нас сразу начинают своеобразно заботиться. За мной садится юноша и начинает обмахивать меня чем-то вроде маленького опахала, сделанного из сухого пальмового листа. На все мои просьбы не тратить на меня столько энергии, он отвечает улыбкой и отрицательным знаком. Его сменила девушка с двумя длинными косами. Так они и сменялись в течение всего вечера.

Осматриваемся. Обстановка, которой мы еще не видели. На правой стене длинный ряд рамок с небольшими фотографиями и текстом под ними. Узнаем знакомые лица наших крупнейших работников искусства — Станиславского, Немировича-Данченко, тут же портреты Тарасовой, Москвина, Охлопкова. По верху стен растянуты голубые полотнища с большими надписями. Нам перевели. Это лозунги защиты мира во всем мире.

Конечно, не обошлось без обычной церемонии возложения на нас цветочных гирлянд. Нам читают торжественный адрес, написанный на длинном свитке, обрамленном красочным узором. Просят нас передать в Советский Союз подарок — большую картину, похожую на стенное панно. Дарят много книг. Мы благодарим, говорим, что передадим картину в наш Дом кино — Московский клуб киноработников.

Мы говорим, что принимаем все горячие слова симпатии не на свой личный адрес, а на адрес советских людей искусства, которых мы представляем. В ответ аплодисменты, сияющие глаза, улыбки, которые не обманывают.

Начался концерт. Положение, на наш взгляд, было странное. Мы сидели на эстраде, а артисты оказывались внизу на полу. Все песни исполнялись сидя. Сначала женщина спела большой стих Рабиндраната Тагора на протяжный, немного грустный напев. Голос у нее не громкий, но очень выразительный. Аккомпанируют на чем-то вроде крошечной фисгармонии. Это ящик величиной с наш аккордеон с небольшим количеством клавишей. Левая рука музыканта медленно нажимает на мех, прикрепленный сбоку инструмента, правая рука бегает по короткой клавиатуре. Звук у инструмента тоже негромкий.

Я все время всматривался в поющую женщину и ее аккомпаниатора. Удивительно, с какой непосредственностью и с какой полнотой они отдаются музыке. Певица ни разу не взглянула ни на нас, ни на публику. Чуть покачиваясь, она смотрела то вниз, опустив ресницы, то поднимала взгляд перед собой, то хмурясь, то улыбаясь.

Аккомпаниатор смотрел только на нее. Он даже не смотрел, он всматривался в ее лицо, с какой-то жадностью следя за ходом мелодии, за сменой интонации, точно стараясь целиком влиться со своим аккомпанементом

панементом в поющий голос. Ни тени равнодушия, той профессиональной привычки, которая часто делает аккомпанемент только механическим сопровождением голоса.

Я смотрел и на слушателей — там такая же полная погруженность в музыку. Кто поднял глаза кверху, кто закрыл, вижу руки некоторых слушающих, чуть заметным движением отбивающие ритм песни.

За классической музыкой на слова Тагора последовала современная музыка. За крошечную фисгармонию один за другим усаживаются молодые композиторы. Они аккомпанируют своим песням, которые поют все собравшиеся хором.

Вспыхивают бодрые, жизнерадостные темпы, великолепные, неожиданные, часто сменяющие друг друга, своеобразные ритмы. Теперь уже весь зал бурно и темпераментно переживает музыку. Уже все пальцы, руки и плечи живут и движутся в ритме хоровой песни.

То там, то здесь вспыхивает улыбка — поют прекрасную бойкую насмешливую песнь на крестьянский мотив, потом великолепную песнь о мире. Эта оказалась лучше всех. Молодой задорный напев, все время развертывающийся в своей энергии до последнего финального подъема, настолько прост и доходчив, что Черкасов уже на втором куплете поймал его и стал громко подпевать.

Нельзя было не волноваться. Создалось что-то вроде того общего подъема, который всегда возникает, когда появляется настоящая искренность и дружеская простота в общении людей. Мы чувствовали себя очень взволнованными. Черкасов, по привычке влезший на эстраду, прочел короткие стихи о мире. Они начинаются — «Ни я, ни ты, ни он». Кажется, они были прочтены на Втором конгрессе защиты мира.

Поднялись крики, аплодисменты, потребовали еще. Черкасов решил прочитать басню Крылова «Вельможа». Оказалось, трудно с переводом, потому что никто из нас не владел настолько хорошо английским языком, чтобы суметь перевести художественную речь. В конце концов на перевод махнули рукой. Смеются, кричат, что Черкасов читает настолько выразительно, что все равно все понимают, даже и не зная русского языка. Решили просто рассказать предварительно общее содержание басни.

Слушали и реагировали с восторгом. Другого слова не подберешь, чтобы объяснить горящие неподдельным чувством глаза (они у индийцев очень выразительные), широкие улыбки во все зубы; смотришь на слушающего, а его тело так и подалось вперед в напряженном внимании.

Уходим мы взволнованные и разогретые. Тут нельзя не волноваться. Ведь всему веришь. Нас провожают рукопожатиями, множество рук тянутся одна через другую, некоторые издали приветствуют, складывая

руки на особый манер перед лицом ладонями вовнутрь. Говорят: «У нас еще не было такого вечера». Действительно, чудесный вечер. Он у нас останется в памяти навсегда.

Когда мы вышли на улицу, было уже совсем темно. Даже после жаркой комнаты воздух кажется душным. Вдыхаешь что-то вроде сухого тумана с горьковатым запахом. Говорят, что ночью на Калькутту наползает дым от бесчисленного количества печек и костров, у которых население окраин греется и готовит на них пищу. Хоть и сравнительно прохладно, но не хватает той свежести, которая всегда у нас приходит ночью, даже после самого жаркого дня. Этой свежести здесь нет и утром. А ведь сейчас январь, зима, что же тут делается летом? Говорят — наше счастье, что мы приехали в зимний сезон. Летом тут больше двух часов подряд нельзя обойтись без длительного отдыха.

* * *

Утром меня разбудил птичий гам и писк. Одна птица отчетливо выговаривала «Кирилл, Кирилл». Предстоял новый день, до отказа загруженный сжатой программой приемов и посещений. Вообще у нас времени так мало, что представители Комитета жалуются на невозможность показать нам все, что они хотели бы, и удовлетворить всех, кто хочет с нами встретиться.

Едем на одну из киностудий, где нам хотят показать отрывки из индийских фильмов. Снова улицы сначала широкие с европейского вида магазинами под длинной колоннадой, поддерживающей крышу над тротуаром. Потом улицы суживаются, мы выезжаем к мосту через один из рукавов Ганга. На углу набережной странного вида дом. Он буквально весь облеплен щитами разнообразных реклам. Этот дом жилой. В щелях между рекламами видны ряды окон и балконы с вывешенным для просушки бельем.

Автомобиль задержался на перекрестке. Дорогу переходят уже ставшие привычными нам коровы. Рядом, прямо на тротуаре, раскинуто большое полотнище, над которым работают несколько человек — вышивают ковер. Тут же, на тротуаре, продавец разложил газеты и журналы. Среди них наше издание «Страна Советов». Мне рассказывают, что сначала этот журнал издавался только на английском языке. Тираж был около трех тысяч. Когда кто-то догадался печатать его на бенгальском языке, тираж сразу значительно возрос.

Начинаются уже знакомые переулки предместья, похожие на базар. Торгуют всем на свете; кто имеет малейшую возможность — торгует. Сидят на земле с овощами, с фруктами, со всякой мелочью. Ходят, предлагая гребешки из пластмассы. У торговцев всего их десяток, и всем им цена грош. Прибыль, вероятно, не больше заработка нищего. Лав-

ки и лавки. Женщина моет у водопроводной колонки трехлетних голых карапузов. Теснота страшная, встречные машины пятятся, пропускают.

Наконец подъезжаем к студии. Она за низкой каменной стеной, за которой высится пышная растительность. Нас ведут в маленький просмотровый зал и показывают фильм режиссера Гхош под названием «Обездоленные». Режиссер одновременно и автор сценария.

Начало действия фильма проходит в Пакистане. В деревне мирно живут в дружбе индусские и мусульманские семьи. Пошли слухи о разделе на Пакистан и Индостан. Слухи о резне между мусульманами и индусами. Ими пользуются местные кулаки-ростовщики. Один из них мусульманин, другой — индус. Они тоже в дружбе, но основа их дружбы иная, чем у крестьян. Они заинтересованы в дешевой покупке той земли, которая сможет перейти в их руки, если им удастся изгнать индусов во вновь образовавшийся Индостан. Им это удается. Семьи обманутых индусских крестьян переселяются в Калькутту, где им была обещана земля и работа. Ни того, ни другого они не находят.

Режиссер вставил в картину много документальных кусков, рисующих страшное положение, в которое попадали миллионы людей — беженцев из Пакистана. Эти документальные куски обладают огромной силой и убедительностью. Я никогда не забуду отупевшую женщину, смотрящую на своего ребенка, исхудавшего до предела от непрерывавшегося недоедания.

Замечательно видеть, как сразу вырастает искусство, соприкасаясь с действительной жизнью. Хотя фильм, как и все индийские фильмы, изобилует очень длинным разговором, в нем увлекающей динамики действия гораздо больше, чем в других, нами виденных.

Режиссер помимо актеров, которые, как в большинстве виденных нами картинах, играют очень хорошо, снимал также и людей, не только никогда не игравших перед аппаратом, но даже никогда не видевших его. Он много пользовался теми, кого наши теоретики кинематографа крайне неудачно окрестили названием «типаж», то есть тех людей, которых талантливый режиссер может выбрать среди людей, никогда не занимавшихся актерским искусством, для того, чтобы сыграть, так сказать, самого себя.

Ярко выраженная реалистичность киноискусства в соединении с умением режиссера поставить снимаемого человека в реальную, не тревожащую его условностью обстановку, всегда позволяли, да и сейчас часто позволяют достигать прекрасных результатов. Такие удачно выбранные «неактеры» дают зрителю образы, не уступающие по силе и убедительности образам, создаваемым профессиональными актерами.

В картине «Обездоленные» есть старуха, так сказать, не играя, сыгравшая целый эпизод. Она была найдена режиссером среди масс

беженцев из Пакистана. Он рассказал очень любопытный случай из работы с нею.

Нужно было снять сцену, где она рассказывает о родных покинутых ею местах. Режиссер приготовил текст речи. Он пытался разъяснить старухе те чувства, которые она должна была вызвать в себе, говоря этот текст. Старуха сказала ему: «Слушай, ты мне нравишься, я тебя полюбила, как своего сына. Объясняй мне, что это за машина, которой ты нас снимаешь, объясняй, зачем горят ваши лампы, но не объясняй мне, что чувствует старая женщина, потерявшая свои родные места. Я знаю это лучше тебя». Текста, написанного режиссером, старуха не захотела принять. Она говорила перед аппаратом на своем наречии то, что сама хотела сказать, и режиссер признался, что слова старухи были куда лучше его сочинения, от которого он, конечно, сейчас же отказался.

«Обездоленные» — очень хороший фильм. Мы предложили послать его в Москву, что, кажется, и было сделано[3]. Этот фильм показывает, что в Индии уже раскрывается дорога для развития действительно прогрессивных реалистических фильмов.

Пошли осматривать территорию студии. Она небольшая, здания стоят тесно; среди пышной, как везде здесь, растительности — узкие дорожки, почему-то очень много беседок, очевидно, для летнего отдыха. Маленький пруд, окруженный пальмами. Мы спрашиваем, используется ли он для съемок. Да, конечно.

Я вспоминаю те убогие натурные кадры, которые так портят даже очень хорошие индийские картины. Вероятно, режиссеры вынуждены снимать их вот в таких маленьких садиках, в который мы сейчас входим.

Вдруг встречаем целую постройку из клеток, затянутых проволочной сеткой, стоящих одна на другой. В клетках разные птицы. Я спрашиваю — для съемок? Говорят, нет. Я так и не понял, зачем они здесь.

Показывают маленькую лабораторию — единственную комнату для монтажа. Показывают на моталке позитив опытной цветной съемки. Это индийское изобретение, пока еще двухцветка.

Здесь со всеми видами национальной индийской промышленности еще очень тяжело. Всюду чего-нибудь не хватает, что-то нужно получать из Англии или из Америки. Мне рассказывали о громоздкой системе производства первых индийских цветных фильмов. Снимают на узкой шестнадцатимиллиметровой пленке. Это для удобства и удешевления транспорта, потому что снятую пленку посылают проявлять в Америку. Проявочных машин для цветной пленки индийцы сами еще не построили.

Нас ведут в небольшой павильон, построенный в виде легкого ангара. Внутри заглушение звука достигается развешанными полотнищами из плотной материи, похожими на большие одеяла. Арка входа завешена такими же одеялами. Там сейчас идет съемка, горят лампы, духота не-

мыслимая. Мы попадаем в знакомую, привычную обстановку, которая, вероятно, одинакова во всем мире. Команды оператора, команды режиссера, щелкают дощечки, на которых написано название картины и название куска. Снимают какую-то картину из времен владычества королевы Виктории. Нам говорят только об этой эпохе, не рассказывая содержания картины. Снимают довольно длинную, на наш взгляд, сцену. Много входов и выходов, действующих лиц, актеры играют очень уверенно, видимо, без ошибок и, по-моему, очень хорошо в смысле выразительности и правды интонации речи и движений. Сняли только два дубля. Говорят, это правило, которое редко нарушается.

Мы спрашиваем о сроках работы над картиной. Назвали длинный срок — до одного года. По всему видно, что студия гордится серьезной работой над своими картинами. Эта студия считается одной из самых больших в Калькутте.

Вечером мы снова возвращаемся сюда же. Я должен прочитать собравшимся мой большой доклад об основных этапах развития советского кино. Я думал, что меня ожидает обычная деловая обстановка узко специального доклада. Но совершенно неожиданно для меня прием оказался весьма пышным. Для этого было освобождено большое ателье, воздвигнут специальный помост с декорацией деревенского храма, с фигурами богов, написанных на его стенах. В середине что-то вроде алтаря, перед которым зажгли светильник и деревянную палочку, расщепленную на конце, очевидно, сделанную из какого-то особого дерева. Она беспрерывно тлела, выпуская тоненькую струйку пахучего голубого дыма.

Читают торжественный адрес на санскритском языке (санскрит является привилегированным языком, понимают его немногие. Это что-то вроде когда-то существовавшей и у нас на академических торжествах латыни). Текст адреса вырезан на бенгальском языке на серебряном позолоченном блюде, которое мне торжественно преподнесли. Маленькая девочка надевает мне на шею традиционную гирлянду. Затем идет концерт, песня Тагора, которую я слышал вчера, и танцы. Танцуют женщины, аккомпанирует барабанщик. Множество сменяющихся ритмов. Я начал было считать, насчитал что-то около шестидесяти, сбился и бросил. Снова вижу, как в индийском танце человек живет весь полностью, как будто он делает бесчисленное множество отчетливых знаков головой, глазами, руками, бровями, и все они сливаются в беспрерывный, все время разнообразный ритмический ход.

Наконец мне предоставляют слово. Я уже научился говорить вступление так, чтобы дать понять аудитории, что я не хочу держать себя как ученый докладчик, заботящийся только о точности сообщаемых им сведений.

Я сказал, что за короткое мое пребывание в Индии мне уже задавали много принципиальных вопросов о киноискусстве Советского Союза.

Я бы мог ответить на каждый из них в отдельности, но я хочу сделать иначе. Ведь если вы хотите хорошо понять характер и сущность человека, лучше всего узнайте его отца и мать, узнайте, как он рос и развивался, узнайте историю его жизни. Вот я и хочу рассказать историю советского кино для того, чтобы вы хорошо поняли характер и сущность нашего искусства.

По совести говоря, я очень боялся за то, как меня будут слушать. Доклад большой, девятнадцать страниц английского текста. Это часа на полтора. Я боялся и за свой язык, и за сложность и чуждость для них важнейших для нас вопросов, таких, как социалистический реализм или борьба с формализмом. Однако мои трусливые предположения оказались совершенно ложными. Слушали меня прекрасно. Уже посередине доклада я почувствовал, что доходит каждая интонация, каждое особо подчеркнутое мною положение. Например, когда я говорил о свободе творчества в Советском Союзе, о творческом планировании работы кинематографа в целом, меня то и дело прерывали аплодисментами. То же было и когда я довольно подробно говорил о формализме, его сущности и необходимости борьбы с ним.

По окончании жмут руку, снова дружеские улыбки, снова выражение чувств по отношению к Советскому Союзу, к советскому искусству, в искренности которых я совершенно был уверен.

Опять возвращение домой уже глубокой ночью. Над головой тропическая луна. Она совсем не похожа на нашу. Здесь солнце уходит за горизонт почти вертикально, и следующая за ним луна освещается прямо снизу. Внешний изгиб ее серпа направлен прямо к земле. Она похожа на чашу, стоящую на донышке.

* * *

Приближалось окончание нашего пребывания в Калькутте. Мы показали фильмы, которые привезли с собой. Я — три ролика из картины «Жуковский», Черкасов — целую серию роликов, характеризующих его творческий путь, начиная с первых его эксцентрических выступлений в виде Паташона и кончая последней его ролью в картине «Мусоргский» [4], где он играл Стасова.

Прием такой же внимательный и такой же горячий, как и во время наших докладов. У Черкасова есть эпизод, вырезанный из картины «Попов» [5]. Это момент, когда великий изобретатель нападает на мысль о создании первой в мире антенны. Изобретатель пускает в ход искровую машину, и электрический звонок, переносимый с места на место его помощником, должен отвечать на образующиеся радиоволны. Сначала он звонит, потом вдруг перестает звонить от непонятных Попову причин. Причина неудачи найдена, звонок начинает работать снова. Аудитория

с напряженным вниманием следила за развитием действия, но в зале то и дело возникали возгласы: «Звонит, опять не звонит!» — наконец радостно: «Звонит, звонит!» Удивительно темпераментная и непосредственная аудитория!

Нас пригласили в один из кинотеатров для того, чтобы продемонстрировать очередную порцию кинокартин. Театры здесь выглядят великолепно. Просторные залы с пропеллерами на потолке для прохлады, удобные мягкие кресла, обширные фойе, тут же ресторан и небольшой просмотровый зал для деловых просмотров, который можно арендовать и посторонним.

Там нам показывают шесть роликов, взятых из трех картин. Нужно сказать, что на этот раз общее впечатление у нас оказалось неважным. Первая картина сделана на тему о деревенском народном певце. Много танцев и пения на деревенском празднике, на фоне которого развивается примитивная любовная история. Но вся деревня снята в ателье, все общими планами, без всякой попытки какого бы то ни было разнообразия в положении аппарата, к которому мы привыкли, как к приему, дающему особую, свойственную только экрану выразительность действий.

В сюжете второй картины, два ролика из которой нам показывали, я так и не смог разобраться, хотя нам довольно подробно рассказывали. Дело все в том, что две женщины любят одного человека и одна из них каким-то сложным путем жертвует собою ради своей подруги. В фильме множество длинных разговоров, которые ведутся актерами в почти статических положениях. Входы и уходы почти как в театре.

Третья пара роликов оказалась из картины, полной мистических ужасов. Начинается с убийства женщины, труп которой запаковывают в ящик и куда-то отсылают. Призрак убитой преследует убийцу, по ночам в его доме проносятся вихри, раскрываются и закрываются сами собой двери. В финале скелет убитой нападает на преступника и душит его. Все снято плохо, только в декорациях. Как я уже говорил, это общая болезнь.

Из всех разговоров ясно, что натурных съемок «не допускает касса».

* * *

Вечером мы едем в один из четырех драматических театров Калькутты. Нам объясняют, что эти четыре театра — на всю Индию. В других городах драматических театров, таких, к каким мы привыкли, то есть постоянных зданий с оборудованной сценой, с постоянной труппой, в Индии нет. Существует драматургия, писатели-драматурги, много пьес индийских и переведенных, есть и театральные труппы, но постоянной сцены для них нет, за исключением Калькутты.

Мы попадаем в довольно мрачный зал, видимо, очень давно не ремонтировавшийся. На асфальтовом полу стоят жесткие стулья с желез-

ными ножками, похожими на наши садовые. На сцене, когда поднялся занавес,— один плоский задник, давно уже написанный и теперь сильно потрепанный. Он изображает деревню. Сбоку никаких кулис. Перед задником проходит что-то вроде пролога. Между двумя персонажами идет разговор о тяжелом положении крестьян. Ждут приезда помещика. Он кутила и жестокий человек. Наконец появляется помещик, и вот тут-то мы поняли, какое значение имеет высокая игра актеров. Роль помещика — главная роль в этой пьесе. Ее играет актер Сизир Бхадури. Он является одновременно и директором театра, и режиссером, и ведущим актером. Роль, которую он играет в этом спектакле,— его коронная роль. Он начал играть ее, когда ему было сорок лет, сейчас ему шестьдесят.

Как только он начал говорить, мы сразу же забыли и о внешности театра, и о примитивных декорациях. Говорит он негромко, без резких повышений или понижений силы голоса, он совершенно не пользуется тем, что мы называем «нажимом». Его интонации необыкновенно естественны. Держится он с такой уверенностью и простотой, что вы сразу чувствуете тот внутренний покой, который всегда свойствен мастерам, вполне овладевшим техникой своего искусства.

Задник раздвигается, сзади видна новая, тоже очень примитивная декорация. Три плоские стены, две двери, посредине кровать, на которой лежит заболевший помещик. Около этой кровати и происходит все действие очень длинного акта. Актер ни разу не встает, но все больше и больше развертывается уверенная сила его игры. Он все время держит внимание зала. Шутка — хохот, пауза — мертвая тишина в зале. Все время легко, без малейшего нажима, едва уловимыми, но необычайно разнообразными и верными интонациями голоса, он ведет свою игру, беспрерывно крепко держа весь зрительный зал в напряжении.

Нужно еще учесть, что его роль уже не подходит к его возрасту. По замыслу пьесы, он должен быть молодым человеком. Медленно развивающаяся четырехактная пьеса показывает, как развратный и злой человек силою любви к нему женщины, жрицы деревенского храма, превращается в доброго и отзывчивого. Действия в смысле внешнего действия в пьесе нет. В сущности, это беспрерывные разговоры, вернее даже как бы обмен каждый раз длинными речами действующих лиц. Долго говорит один, потом так же долго другой. Каждый говорит обстоятельно, с подробной и разнообразной аргументацией своей мысли.

Театр, очевидно, еще крепко связан с древними формами «представлений-диалогов». Реалистического изображения жизни с ее динамикой, насыщенным действием и обычным разговором людей, перебрасывающихся короткими фразами, здесь не существует.

Нет и никакого подобия мизансцены, изображающей реальное поведение людей в жизни. Актеры сходятся на середине сцены для того,

чтобы говорить. Они долго стоят на одном месте, иногда прохаживаются по сцене, как будто просто для того, чтобы поразмяться, затем снова возвращаются к собеседнику. И так все время. Даже сцена народного праздника с песнями и танцами изображается как пение хора, выстроившегося на эстраде.

После спектакля мы пошли за кулисы. Черкасов долго беседовал с актером. Театр этот старый, он существует с 1920 года. Финансовое положение его очень трудное. Этим и объясняется невозможность держать театр, декорации и сцену в достаточно хорошем состоянии.

* * *

На следующий день наконец официально запланированный наш отдых. Мы решили поехать на машине по шоссе, ведущему к морю. Конечно, доехать до моря мы не могли, туда целых двести миль, а могли сделать только шестьдесят-семьдесят.

Едем по шоссе. Направо и налево плоская болотистая равнина. На горизонте в двух-трех километрах тянутся зеленые заросли, бывшие джунгли. Теперь, конечно, они все больше и больше заселяются. Попадаются деревни среди пальмовых и банановых зарослей. Как правило, почти от каждой деревни выступают на шоссе крошечные лавки, выстроенные в ряд. Тут и многочисленные кузнецы, и колесники, тут и обычная продажа медной посуды, ситца, попадаются и крошечные заведения, в которых пьют чай, курят странные трубки без чубука, что-то вроде глиняной чашки с ручкой внизу, через отверстие, сделанное в боку чашки, приложив к нему губы, тянут дым.

Мы решили пройти в одну из деревень. Вдоль шоссе идет глубокая и широкая канава, наполненная водой. Через нее переброшен бамбуковый мостик. Но по нашим привычкам это сооружение никак нельзя назвать мостом. Лежит одна бамбуковая жердь, около нее нечто вроде перил, сделанных из более тонких бамбуковых палок. Я все-таки рискнул перейти по этому мосту. Оказалось, действительно трудно. Когда я попробовал испытать прочность перил, они немедленно отклонились в сторону. Переходя, нужно идти, как по канату. К перилам можно только прикасаться для того, чтобы проверять свое равновесие. Пройдя мост, я считал, что совершил героический подвиг, но потом я увидел, как по этому мостику совершенно спокойно прошли человек десять вереницей с огромными корзинками на головах.

В деревне голые ребята, любопытные женщины. Мужчин нет, они на полевых работах. Смотрю, как перед хижиной две женщины работают, обмазывая светлой глиной довольно большую площадку. Они поливают ее водой и полируют руками. Оказывается, это готовят место для обработки жатвы, молотьбы и прочего.

Мы едем дальше.

Часто встречаются уходящие вдаль болота, плоские прямоугольные водоемы, окруженные пальмами. Видим, как сквозь заросли болота пробираются лодки, похожие на пироги, отпихиваются длинными бамбуковыми шестами. Оказывается, ловят рыбу. Рыба мелкая, вроде плотвы, называется койбат.

Видим еще одного рыболова. Система ловли тяжелая, утомительная. Он бросает с берега в небольшую и, очевидно, мелкую речку круглую сетку. Бросает ее, выпуская из рук, как ребята бросают в воздух деревянный кружок для того, чтобы он подольше летел по воздуху. Сетка плюхается в воду. Человек подходит к ней, долго тащит ее по дну, а потом еще дольше копается в ней на берегу, что-то выбирая. Так ловят крошечную рыбешку и каких-то моллюсков, употребляемых здесь в пищу. Речушка настолько мелкая, что ребенок лет шести бродит по ней, и вода только иногда доходит ему до горла.

Увидели, как пашут. Три пары малорослых быков тащат три сохи самого примитивного устройства. Перекладина связана с дышлом, и перпендикулярно к ней — большой кол, раздирающий землю. В стороне стоит не то хозяин земли, не то надсмотрщик. Одет он получше, чем пахари, стоит он и поглядывает, иногда отдает команду повернуть или остановиться.

Очень хотелось пить, и нам предложили воспользоваться возможностью выпить самый гигиенический напиток, который только можно достать в Индии. Это несозревший кокосовый орех. С цельного ореха, величиною с небольшую продолговатую дыню, широким ножом сбивают верхушку. Внутри очень приятного вкуса всегда прохладная жидкость.

Надо возвращаться назад. Времени уже нет, потому что мы должны поспеть на прощальный ужин, который нам дает Комитет.

* * *

Прощальная встреча с деятелями Комитета была проведена в большом дворе, обрисованном стенами дома, построенного в виде буквы «П». Наверху вместо крыши протянули огромный полог из полосатой материи. Конец его, перекинутый через длинную жердь, образовал как бы четвертую стену.

Мы выслушали очень нас тронувшую речь председателя Комитета Калькутты судьи Чандера. Он выражал сердечную благодарность. Он подчеркнул впечатления, о которых он слышал со всех сторон о нашей искренности и простоте.

Здесь все время дивятся воспитанной в нас нашей страной привычке

не считать себя чем-то достойным особого почитания. Дивятся нашей естественной тяге к общению с людьми.

Выступил профессор Мукерджи. Великолепный оратор, уверенный и точный в выражениях. Свободно говорит так, как будто читает заранее обдуманный доклад. Он выражает почти требование нашего повторного посещения Калькутты. Говорит о значении роста и укрепления культурных связей, жалеет, что калькуттский Комитет не успел нам показать все, что хотел.

В заключение ужина своеобразный концерт. Мы слушаем певца-импровизатора, мусульманина по происхождению, очень известного по всей Индии. Его имя Мир-Голан-Али-Хан. Родился он в теперешнем Пакистане.

Представьте себе толстого, как Тарас Бульба, человека, с черными большими усами в белой рубашке с туго застегнутым воротом и в черном, наподобии поддевки, казакине. На голове черная баранья шапка, которую он не снимал и во время пения. Он сам аккомпанирует себе на цитре, но, кроме того, его окружает небольшой оркестр, человек пять. В оркестре знакомая нам маленькая фисгармония и инструменты, похожие на гитары с очень длинным грифом, издающие тихий, как бы жужжащий звук.

Импровизатор пел очень долго. Видимо содержание было интересно своей поэтической формой и смыслом, потому что внимание слушателей все время было напряжено.

Здесь я снова встретился со своеобразием индийской классической музыки. В сущности, ее основное содержание исчерпывается мелодией. Гармония как бы постоянна. Она очень редко меняется. Если бы меня спросили, на что больше всего похож аккомпанемент услышанного мною оркестра, я бы сказал — на резонанс, на тот резонанс, который вы можете услышать, если споете что-нибудь у открытых струн рояля. Именно такой тихий жужжащий звук, то слегка замирающий, то слегка усиливающийся, издает оркестр, создающий как бы фон для сложных фиоритур поющего голоса.

Пение тоже своеобразное. Его выразительность основана не на богатстве мелодических тонов, а на исключительном богатстве тонко отработанных интонаций.

Импровизатор пел, сопровождая свое пение плавными жестами одной руки. Другая бегала по струнам цитры. Интонации пения обладали убедительностью интонаций речи. Иногда голос певца вдруг начинал сильно вибрировать, но не музыкальной трелью, а дрожью взволнованного человеческого голоса. И со слушателями, и с музыкантами оркестра происходило то же, что я уже наблюдал вчера. Такое же жадное внимание, такое же полное погружение в музыку, очевидно, еще усиленное впечатлением от поэтической формы импровизации.

Интересно было наблюдать, как певец оглядывался иногда на музыканта, игравшего на фисгармонии. Тот отвечал ему немедленно улыбкой и радостными кивками головы, как будто подтверждал ему еще раз, что песнь идет прекрасно, что он целиком слит с ней, что он не ошибется и не испортит артисту его песни.

Любопытно было, как спокойно певец прерывал свое пение иногда для того, чтобы откашляться или просто чуть помолчать и погладить усы. Музыка продолжалась дальше так, как будто бы она не прерывалась.

После выступления импровизатора предполагалось показать еще не виденные нами танцы. К сожалению, нам пришлось отказаться из-за недостатка времени.

1952 г.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИМЕЧАНИЯ

К ЕДИНОЙ ЦЕЛИ. Статья была написана в связи с двадцатилетием советского кино и включена в сборник статей «Двадцать лет советской кинематографии». (Госкиноиздат, М., 1940.) Печатается по тексту сборника.

[1] «Александр Невский» (киностудия «Мосфильм», 1938) — фильм режиссера С. Эйзенштейна, поставленный им совместно с Д. Васильевым по сценарию П. Павленко и С. Эйзенштейна.

[2] «Щорс» (Киевская киностудия, 1939) — фильм режиссера А. Довженко, поставленный им по собственному сценарию.

[3] «Великий гражданин» (киностудия «Ленфильм», 1-я серия — 1938 2-я серия — 1939) — фильм режиссера Ф. Эрмлера по сценарию М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера.

[4] «Учитель» (киностудия «Ленфильм», 1939) — фильм режиссера С. Герасимова, поставленный им по собственному сценарию.

КАК Я СТАЛ РЕЖИССЕРОМ. Статья была написана В. И. Пудовкиным для сборника «Как я стал режиссером». (Госкиноиздат, 1946, стр. 186—200.) Позднее она была несколько переделана автором для предполагаемого сборника «Народные артисты СССР». Печатается по машинописной копии, хранящейся в архиве В. Пудовкина.

[1] В 1920 г. В. И. Пудовкин поступил в 1-ю Государственную киношколу при Всероссийском фотокиноотделе Наркомпроса РСФСР. Первоначально В. И. Пудовкин занимался в мастерской Л. В. Кулешова. Но с отъездом Л. В. Кулешова на фронт, для съемки хроникального фильма, В. И. Пудовкин переходит в мастерскую В. Р. Гардина — организатора и первого заведующего Госкиношколой. Здесь В. И. Пудовкин активно участвует во всех творческих работах мастерской, в частности в постановке самого большого агитационного фильма периода гражданской войны «Серп и молот» («В трудные дни», 1920—1921). С 1922 г. В. И. Пудовкин снова переходит в мастерскую Л. В. Кулешова, в которой пробыл вплоть до 1924 г., когда она распалась. В эти годы В. И. Пудовкин участвовал не только в учебно-экспериментальных работах мастерской, но и в постановке фильмов под руководством Л. В. Кулешова — «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1923) и «Луч смерти» (1924).

[2] Зархи Н. А. (1903—1935) — заслуженный деятель искусств РСФСР, кинодраматург. Наиболее известные сценарии Н. Зархи: «Мать» (написанный по одно-

именному произведению М. Горького) и «Конец Санкт-Петербурга». Содружество Н. Зархи и В. Пудовкина имело огромное значение для творчества обоих художников. Фильмы, поставленные Всеволодом Илларионовичем по сценариям Зархи, явились этапными в истории советского кино. Н. Зархи написал также сценарии: «Особняк Голубиных» (1923), «Победа женщины» (1925), «Победа» («Самый счастливый», 1935), либретто фильма «Булат-Батырь» (1927) и пьесу «Улица радости» (1933).

[3] Доллер М. И. (1889—1952) — кинорежиссер. В кино работал с 1924 г. Начиная с постановки «Матери», Доллер работал с Пудовкиным вначале в качестве ассистента, а затем как сорежиссер.

[4] «Земля» (1930) — фильм режиссера А. П. Довженко, поставленный по собственному сценарию.

[5] Головня А. Д. (р. 1900) — заслуженный деятель искусств РСФСР, кинооператор, один из зачинателей советской реалистической школы операторского мастерства. Его творческая деятельность была начата и долгое время развивалась в содружестве с В. И. Пудовкиным. В снятых им картинах «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Минин и Пожарский», «Суворов», «Адмирал Нахимов» и другие ярко выражались основные черты операторского стиля Головни. А. Д. Головня — профессор Всесоюзного государственного института кинематографии, автор ряда теоретических трудов в области операторского искусства.

[6] Сценарий фильма «Дезертир» был написан журналистами Л. Лазебниковым и М. Красноставским. Авторы были неопытны и допустили серьезные ошибки. В переработке сценария приняла большое участие Н. Агаджанова-Шутко — автор сценария «1905 год», по которому был поставлен фильм «Броненосец «Потемкин» (1925).

[7] Черкасов Н. П. (1884—1944) — актер театра и кино. Исполнял роль Суворова в фильме Пудовкина «Суворов». До этого был актером Московского драматического театра им. Баумана. В кино снимался в фильмах «Джульбарс» (1936), «Оборона Царицына» (1942) и др.

[8] Васильев Д. И. (р. 1900) — кинорежиссер, работает в кино с 1924 г. Участвовал в создании более чем двадцати фильмов в качестве второго режиссера, режиссера и сопостановщика. С Пудовкиным работал над фильмами «Во имя Родины», «Адмирал Нахимов», «Жуковский».

КИНОРЕЖИССЕР И КИНОМАТЕРИАЛ. Работа была написана В. И. Пудовкиным в перерыве между постановками фильмов «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» в 1926 г. и выпущена в том же году издательством «Кинопечать». Книга сыграла в свое время большую роль в утверждении теоретических основ реалистического направления в киноискусстве. Она привлекла внимание кинематографической общественности и была переведена во многих странах, а в Англии выдержала несколько изданий. Все обобщения автора, выводы и предложения, вплоть до самых мелких примеров, основаны, естественно, на специфическом опыте немого кино. Печатается по тексту книги с сокращением тех разделов, которые имели узкопрактическое значение для производства немых фильмов.

[1] Примером может служить сценарий первого русского фильма «Стенька Разин» («Понизовая вольница», 1908), напечатанный в книге Б. С. Лихачева «Кино в России» (1896—1926), Л., 1927, стр. 53—56.

[2] В этом суждении В. Пудовкина, как и в ряде других мест данной работы, сказалось влияние формалистической теории «монтажного кино», утверждавшей примат формальных режиссерских приемов над отражением в кино подлинной действительности. Позднее Пудовкин полностью отказался от этих взглядов.

[3] Подробно см. об этом в книге Л. Кулешова «Практика кинорежиссуры», Гослитиздат, 1935, стр. 16—17.

[4] Д. Гриффит (р. 1880) — известный буржуазный американский кинорежиссер, один из зачинателей киноискусства.

Творческий путь, пройденный художником в годы обостренной идейной борьбы в Голливуде, трагичен. Начав работу в кино в 1908 г., Гриффит сделал очень много для развития американской кинематографии, особенно в области обогащения выразительных средств кино. Однако в 1932 г. он принужден был прекратить свою творческую деятельность.

Творчество Гриффита крайне противоречиво. Наряду с фильмами прогрессивного характера о жизни простых людей США Гриффит создавал кинокартины весьма реакционные, проникнутые националистическими, расистскими и другими антинародными идеями.

Гриффит поставил около 200 фильмов. Наиболее известные фильмы Д. Гриффита: «Юдифь из Бетулии» (1913), «Нетерпимость» (1916), «Сердце мира» (1918), «Сломанные побеги» (1919), «Далеко на Востоке» (1920), «Сиротки бури» (1922), «Америка» (1924), «Авраам Линкольн» (1930).

Фильм «Нетерпимость» с националистических позиций трактует тему о кастовой и религиозной нетерпимости, якобы вечно существующей в человеческом обществе.

[5] Эйзенштейн С. М. (1898—1948) — заслуженный деятель искусств РСФСР, один из зачинателей и крупнейших деятелей советского киноискусства, кинорежиссер, сценарист, педагог и теоретик кино. Начал свою творческую деятельность в 1921 г. как художник и режиссер театра Пролеткульта, откуда перешел работать в кино в 1923 г. В 1925 г. Эйзенштейн поставил фильм «Броненосец «Потемкин», открывший вместе с фильмом В. Пудовкина «Мать» новый этап в развитии советского киноискусства. Кроме того, Эйзенштейном поставлены фильмы: «Стачка» (1923), «Октябрь» (1927), «Старое и новое» (1929), «Александр Невский» (1938), «Иван Грозный», 1-я серия (1944).

[6] «Сын маэстро» — прокатное название американского фильма «Папочка», поставленного режиссером Мэсоном Хоппером в 1923 г.

[7] Тиссэ Э. К. (р. 1897) — заслуженный деятель искусств РСФСР, один из старейших советских кинооператоров, внесший большой вклад в развитие операторского мастерства. В кино работает с 1917 г. Им сняты фильмы: «Серп и молот» (1921), «Стачка» (1924), «Броненосец «Потемкин» (1925), «Александр Невский» (1938), «Иван Грозный» (1944), «Встреча на Эльбе» (1949), «Композитор Глинка» (1952) и др. Э. Тиссэ — профессор ВГИК.

[8] «Нападение на Виргинскую почту» — прокатное название американского фильма «Кроткий Давид», поставленного режиссером Генри Кингом в 1921 г. (с Ричардом Бартельмесом и Эрнестом Торрейсом в главных ролях).

[9] «Обломки крушения» — прокатное название американского фильма «Мужское и женское», поставленного режиссером Сессиль де Милем в 1919 г.

[10] «Америка» — американский фильм, поставленный режиссером Д. Гриффитом в 1924 г. по роману Роберта Уильяма Чемберса (с участием артиста Лайонеля Барримора).

[11] «Водопад жизни» — прокатное название американского фильма «Далеко на Востоке», поставленного режиссером Д. Гриффитом в 1920 г. по пьесе Лотти Блэр Паркер «Дорога на Восток» (с Лилиан Гиш и Ричардом Бартельмесом в главных ролях).

[12] «Луч смерти» (1924) — фильм режиссера Л. Кулешова по сценарию В. Пудовкина. Роль патера Рево — главы заговорщиков — исполнял В. Пудовкин.

[13] «Остров погибших кораблей» — американский фильм, поставленный режиссером Морисом Турнером в 1923 г. по мотивам произведений Жюля Верна.

[14] В. Пудовкин имеет в виду фильм «Коллежский регистратор», поставленный в 1925 г. режиссерами Ю. Желябужским и И. Москвиным по повести Пушкина «Станционный смотритель». В главной роли станционного смотрителя Симеона Вырина снимался И. Москвин.

[15] Кулешов Л. В. (р. 1899) — заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения, профессор Всесоюзного государственного института кинемато-

графии. Один из первых советских кинорежиссеров. В 1-й Госкиношколе (ныне ВГИК) в 1919 г. организовал мастерскую, в которую входил В. Пудовкин с 1922 по 1924 г. Наиболее известные фильмы Л. Кулешова: «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924). «Луч смерти» (1925). «По закону» (1926), «Великий утешитель» (1934), «Сибиряки» (1940). Подробно об эксперименте, описанном Пудовкиным, см. в книгах Л. Кулешова «Искусство кино», Теакинопечать, М., 1929, стр. 26—27, и «Практика кинорежиссуры», Гослитиздат, М., 1935, стр. 17.

[16] «Нищая Стамбула» — американский фильм, поставленный режиссером Тодом Браунингом в 1920 г. (с участием артистки Принцеллы Дин).

[17] «Кожаные перчатки» — прокатное название американского фильма «Под чужим именем», поставленного режиссером Гарри Поллардом в 1923 г.

[18] «Стачка» (1924) — первый фильм, поставленный С. Эйзенштейном. Тема фильма — революционное движение рабочего класса в царской России.

[19] «Вне закона» — прокатное название американского фильма «Черный Билль», поставленного режиссером Тодом Браунингом в 1921 г.

КИНОСЦЕНАРИЙ. Работа была написана В. И. Пудовкиным в 1926 г. и издана в том же году издательством «Кинопечать». В брошюре освещался опыт создания сценариев немых фильмов. С развитием звукового кино формы и методы создания сценария во многом изменились. В. И. Пудовкин в дальнейшем и сам отошел от многих взглядов, изложенных в 1926 году. В сборнике печатаются лишь фрагменты из указанной брошюры, так как многие ее разделы в настоящее время утеряли практическое значение.

[1] См. примеч. 8 к статье «Кинорежиссер и киноматериал».

[2] См. примеч. 17 к статье «Кинорежиссер и киноматериал».

[3] См. примеч. 18 к статье «Кинорежиссер и киноматериал».

[4] «Нетерпимость» — американский фильм, поставленный режиссером Д. Гриффитом в 1916 г.

ВРЕМЯ КРУПНЫМ ПЛАНОМ. Статья написана на основе эксперимента применения в художественном фильме съемки «цайт-лупой». «Цайт-лупа» («лупа времени») была широко применена В. Пудовкиным при съемке фильма «Очень хорошо живется» («Простой случай», 1930), опыт которого имел значение для написания статьи. Статья вызвала интерес самых широких кругов кинематографистов и была переведена за границей. Печатается по тексту журнала «Пролетарское кино», М., 1932, № 1 с небольшими сокращениями.

[1] Фильм «Старое и новое» начал сниматься режиссерами С. Эйзенштейном и Г. Александровым по совместно написанному сценарию в 1926 г. Далее съемки были приостановлены, так как С. Эйзенштейн и Г. Александров в течение 1927 г. были заняты постановкой фильма «Октябрь». Работа над картиной «Старое и новое» была закончена лишь в 1929 г.

[2] Эпштейн, Жан — французский кинорежиссер, один из активных членов и теоретиков формалистической группы «Авангард», начавший свою кинематографическую деятельность в начале 20-х годов. Из фильмов, поставленных режиссером в те годы, следует назвать «Прекрасная Нивернеза» (1923), «Верное сердце» (1923), «Падение дома Эшер» (1928).

[3] В начале 30-х годов, с появлением в кино звука, первые звуковые фильмы назывались тонфильмами.

[О МОНТАЖЕ.] Точная дата написания статьи пока не установлена. Так как В. И. Пудовкин говорит в статье о пятидесятилетием существовании кино, ясно, что она написана после 1945 г. Печатается впервые по рукописи автора, хранящейся в архиве Е. Н. Фосса.

[1] См. примеч. 1 к статье «Письмо мистеру Рота».

[2] См. статью С. Эйзенштейна «Монтаж 1938 г.», напечатанную в журнале «Искусство кино», 1939, № 1.

[3] Пристли, Джон Бойнтон (р. 1894) — современный буржуазный английский писатель. Автор романов «Добрые товарищи», «Они бродят по городу» и популярных пьес «Опасный поворот», «Время и семья Конвей», «Корнелиус» и др. В пьесах Дж. Пристли сделан интересный опыт свободного движения действия спектакля во времени: возвращение к прошлому, обращение к будущему или к событиям, которые могли бы произойти, «если бы...» Это и имеет в виду Пудовкин, упоминая о Пристли.

[4] «Чапаев» (1934) — выдающийся советский кинофильм режиссеров Г. Н. и С. Д. Васильевых, поставленный ими по собственному сценарию, который был написан на основе одноименного произведения Дм. Фурманова.

[5] Форд, Джон (1895) — один из видных американских кинорежиссеров. Наиболее известные фильмы Дж. Форда: «Потерянный патруль» (1934), «Доносчик» (1935), «Ураган» (1937), «Почтовая карета» (1939), «Юный мистер Линкольн» (1939), «Гроздья гнева» (1940), «Табачная дорога» (1941), «Как зелена была моя долина» (1942).

АКТЕР В ФИЛЬМЕ. Впервые напечатано отдельной книгой в Ленинграде (Изд-во Государственной Академии искусствознания, 1934).

Книга была создана на основе расширенного доклада, читанного В. И. Пудовкиным в течение четырех дней декабря 1933 г. в кругу научных сотрудников Государственной Академии искусствознания в Ленинграде. Проблемы актерской культуры в кино стояли в то время в центре внимания кинематографической общественности. Книга В. И. Пудовкина, впервые освещавшая ряд насущнейших теоретических и практических вопросов в этой области, таких, как взаимоотношение театра и кино, актера сцены и актера экрана, сущность актерского мастерства в фильме, вызвала живейший отклик в среде кинематографистов, сыграв значительную роль не только в развитии теории, но и в практике освоения «системы» Станиславского в кино.

Книга была переведена на многие языки и издана в Англии, Италии, Японии и других странах. Печатается полностью по тексту книги.

[1] Вернее — МХАТ 1-й. Так назывался Московский Художественный академический театр СССР имени М. Горького в отличие от МХАТ 2-го, образовавшегося из Первой студии МХАТ и расформированного в 1936 г.

[2] Вернее — колхозно-совхозные театры. Возникли в начале 30-х годов в большом количестве для обслуживания сельского населения. Колхозно-совхозные театры сыграли важную роль в политическом и культурном развитии деревни. В 1934 году таких театров было 114.

[3] Мейерхольд В. Э. — театральный деятель, представитель формалистического направления в театре.

В. И. Пудовкин неверно оценивает мейерхольдовские постановки классических пьес («Лес», «Ревизор» и др.). Грубо «осовременивая» классику, театр Мейерхольда искажал идейную сущность этих произведений, сводя их сценическое воплощение к эксцентрическим трюкам.

Театр, руководимый В. Мейерхольдом, был закрыт приказом Комитета по делам искусств при СНК СССР 7 января 1938 г.

[4] «Разбег» — спектакль, поставленный в 1932 г. в Реалистическом театре режиссером Н. П. Охлопковым по пьесе В. П. Ставского, посвященной ожесточенной классовой борьбе на Кубани в годы коллективизации.

[5] Формалистическое понимание актера как «натурщика» сложилось в Первой Госкиношколе в мастерской Л. В. Кулешова, учеником которого В. И. Пудовкин был с 1922 по 1924 г.

Полное отрицание переживания в игре актера, отсутствие психологического, внутреннего подхода к роли — таково основное содержание этого понятия. От «натурщика» требовалась всесторонняя физическая тренировка и слепое, точное выполнение требований режиссера.

Такое отношение к актеру проникло в советское киноискусство из буржуазного, декадентского театра, противостоящего реалистическому направлению русской сцены, особенно школе МХАТ. «Натурщик» с позиций Станиславского — ремесленный тип актера. По сути, это отрицание актера как художника, творца человеческого образа.

После ухода из мастерской Л. В. Кулешова В. И. Пудовкин как в своей теоретической работе так и на практике вел последовательную борьбу против актера-«натурщика».

Впоследствии, в начале 30-х годов, Л. В. Кулешов, полностью перейдя на позиции реалистического искусства, сам отказался от актера-«натурщика».

[6] Супрематизм — формалистическое направление в буржуазной живописи конца XIX и начала XX века. Для супрематизма характерно отсутствие в картинах изображения действительности и замена ее беспредметной комбинацией отвлеченных разноцветных плоскостей.

[7] «Гроза» (1934) — фильм режиссера Вл. Петрова по одноименной пьесе А. Островского.

[8] В. Пудовкин, очевидно, имеет в виду директиву В. И. Ленина от 27 января 1922 г., направленную Наркомпросу на имя т. Литкенса. В этом документе даны указания относительно характера киносеансов, для которых должна быть установлена определенная пропорция художественных и хроникальных фильмов. (См. «Партия о кино», Госкиноиздат, М., 1939, стр. 27—28.)

[9] «Парижанка» — американский фильм, поставленный режиссером Чарли Чаплином в 1923 г. по собственному сценарию. Фильм, рассказавший трагическую историю двух влюбленных, явился по сути дела обвинительным актом против буржуазной морали, буржуазного социального строя.

[10] ФЭКС — сокращенное наименование Фабрики эксцентрического актера, как назывался ленинградский формалистический театр (1921—1923), а затем кинематографическая группа (1924—1931), сложившиеся под руководством режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга. В 20-х годах «фэксами», как называли Козинцева и Трауберга, были поставлены фильмы: «Похождение Октябрины», «Мишка против Юденича», «Чертово колесо», «Шинель», «Союз Великого Дела» (СВД), «Новый Вавилон». В 1931 г. с постановки фильма «Одна» начался резкий поворот творчества Г. Козинцева и Л. Трауберга от эксцентризма к реализму. Художники отказываются от формалистического наименования своей группы — ФЭКС. Ко времени, о котором пишет В. И. Пудовкин, Г. Козинцевым и Л. Траубергом ставился фильм «Юность Максима» (1934) — первая серия трилогии о Максиме, знаменовавшей вместе с фильмом «Чапаев» и другими фильмами утверждение социалистического реализма в киноискусстве.

[11] «Великий утешитель» (1933) — фильм, поставленный режиссером Л. Кулешовым. В основу фильма положены несколько новелл О'Генри, а также некоторые факты из биографии самого писателя.

[12] Подробно о репетиционном методе, примененном при постановке фильма «Великий утешитель», см. книги Л. В. Кулешова: «Репетиционный метод в кино» (Кинофотоиздат, 1935) и «Практика кинорежиссуры» (Гослитиздат, М., 1935), гл. «Репетиционный метод в кино».

[13] В. В. Барановская в 1926 г., будучи артисткой МХАТ, исполнила в фильме «Мать» роль Ниловны, а в 1927 г. в фильме «Конец Санкт-Петербурга» — роль жены рабочего.

[14] Фильм «Дезертир», поставленный В. И. Пудовкиным в 1933 г., посвящен революционному рабочему движению в Германии.

[15] Шапорин Ю. А. (р. 1889) — известный советский композитор и музыкальный деятель. С самого начала развития звукового кино принимает активное участие в создании музыки для фильмов. Ю. А. Шапориным написана музыка для кинокартин В. И. Пудовкина: «Дезертир», «Победа», «Минин и Пожарский», «Суворов».

[16] Вахтангов Е. Б. (1883—1922) — выдающийся театральный деятель, актер и режиссер МХАТ. В последние годы своей жизни руководил Третьей студией МХАТ, переименованной в 1926 году в Государственный театр им. Евг. Вахтангова.

[17] Книппер-Чехова О. Л. (р. 1870) — народная артистка СССР, одна из крупнейших представительниц первого поколения актеров МХАТ. В пьесе «Месяц в деревне», поставленной в МХТ впервые в 1909 году, О. Л. Книппер-Чехова исполняла роль Натальи Петровны, К. С. Станиславский — Ракитина. (Относительно постановки этой пьесы см. К. С. Станиславский «Моя жизнь в искусстве», гл. «Месяц в деревне».)

[18] Имеются в виду постановки пьесы А. Н. Афиногенова «Чудак» в 1931 г. в МХАТ 2-м и «Гамлета» Шекспира в 1932 г. режиссером Н. П. Акимовым в театре им. Вахтангова.

[19] Имеется в виду попытка Станиславского ввести настоящую старуху крестьянку, подходящую по типажным данным, в спектакль «Власть тьмы» Л. Толстого, поставленный в МХТ в 1902 г.

[20] Дидро, Дени (1713—1784) — крупнейший представитель французских буржуазных просветителей XVIII в., философ-материалист, писатель, теоретик искусства, глава энциклопедистов. В. Пудовкин имеет в виду книгу Д. Дидро «Парадокс об актере», написанную в 1773 г. и сыгравшую огромную роль в развитии реалистического направления в актерском искусстве.

[21] Коклен, Бенуа Констан (1841—1909) — выдающийся актер французского театра. Актер виртуозного мастерства, Коклен блестяще владел профессиональной техникой. Он был убежденным сторонником так называемой школы представления, отрицая необходимость сценического переживания. Эти взгляды изложены им в книге «Искусство актера» (1886). В России гастролировал в 1889 и 1891 гг.

[22] Каратыгин В. А. (1802—1853) — известный русский актер, трагик, в игре которого рациональное начало брало верх над раскрытием чувства, а стремление выявить яркую сценическую форму заслоняло естественность и простоту жизненных явлений. В 40-х годах Каратыгин под воздействием успеха реалистического направления в русском театре стал пересматривать свои эстетические позиции.

[23] Роль доктора Штокмана в одноименной пьесе Г. Ибсена была впервые сыграна К. С. Станиславским в МХТ в 1900 г.

[24] Голливуд — киногород, расположенный вблизи Лос-Анжелоса в США, является крупнейшим центром американской кинопромышленности.

[25] Хмелев Н. П. (1901—1945) — народный артист СССР, один из крупнейших актеров МХАТ. Роль старика сторожа исполнял в спектакле пьесы «Горячее сердце» А. Островского с 1926 г.

[26] Ливанов Б. Н. (р. 1904) — народный артист СССР. С 1924 г. — актер МХАТ. В. И. Пудовкин имеет в виду исполнение Б. Н. Ливановым роли немецкого рабочего Карла Ренка в фильме «Дезертир» (1933).

[27] Менжу, Адольф (р. 1890) — американский киноактер, работающий в Голливуде с 1916 г. Известность приобрел после исполнения одной из главный ролей в фильме Чаплина «Парижанка» (1923). Снимался в фильмах: «Брачный круг» (1924), «Запретный рай» (1924), «Марокко» (1930), «Сто мужчин и одна девушка (1937) и многих других.

[28] О «Луче смерти» см. примеч. 12 к статье «Кинорежиссер и киноматериал». «Мистер Вест» — сокращенное название фильма «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», поставленного режиссером Л. Кулешовым в 1924 г. по сценарию Н. Асеева.

[29] Фогель В. П. (1901—1929) — киноактер, в кино работал с 1921 г. За короткий период своей артистической деятельности сыграл в кино двенадцать ролей, из которых наиболее известные: шахматист («Шахматная горячка», 1925), убийца Дейнин («По закону», 1926), кассир («Девушка с коробкой», 1927), друг дома («Третья Мещанская», 1927). Комаров С. П. (р. 1891) — заслуженный артист РСФСР, актер Театра-студии киноактера. В кино работает с 1920 г. Наиболее известные роли: пристав («Конец Санкт-Петербурга», 1927), Гришин, хозяин сапожной мастерской («Окраина», 1930), немецкий полковник («Щорс», 1939), князь Трубецкой («Минин и Пожарский», 1939).

Оба актера в 20-е годы вместе с Пудовкиным занимались в мастерской Кулешова.

[30] Правильнее — «Межрабпомфильм», киноорганизация, существовавшая в Москве в 1928—1936 гг., созданная после ликвидации акционерного общества «Межрабпом-Русь». На студии «Межрабпомфильм» В. И. Пудовкин работал до ее ликвидации.

[31] Во время командировки в Германию в 1929 г. В. Пудовкин снялся там в роли Федора Протасова в фильме «Живой труп», который ставили совместно фирмы «Межрабпомфильм» и «Прометеусфильм».

[32] Штрогейм, Эрик фон (р. 1885) — известный режиссер и киноактер. Начал работать в американском кино с 1915 г. Наиболее известные его фильмы: «Слепые мужья» (1919), «Глупые жены» (1922), «Алчность» (1923), «Веселая вдова» (1925), «Свадебный марш» (1928). В 1935 г. Штрогейм, поссорившись с голливудскими дельцами, покидает Америку и работает в качестве киноактера в Париже. После возвращения в 1940 г. в Голливуд он продолжил актерскую деятельность, исполняя главным образом роли отрицательных героев.

РЕАЛИЗМ, НАТУРАЛИЗМ И «СИСТЕМА» СТАНИСЛАВСКОГО. Статья была написана В. Пудовкиным в связи со спорами относительно реализма и натурализма, происходившими в ту пору в среде работников искусства, и напечатана в журнале «Искусство кино» № 2 за 1939 г. Она явилась продолжением теоретических обобщений Пудовкина в связи с опытом применения в кино «системы» Станиславского. Взгляды Пудовкина по этому вопросу были изложены до этого в его книге «Актер в фильме» (1933 — 1934) и в ряде статей. Печатается по тексту журнала.

[1] Подробнее о постановке в МХТ пьесы Г. Ибсена «Доктор Штокман» (сезон 1900/01 г.) см. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, стр. 247—251.

[2] Имеется в виду первый спектакль Первой студии МХТ «Гибель «Надежды», о которой подробно см. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, стр. 351—360.

[3] Дельсарт, Франсуаз Александр Никола Шери (1811—1871) — известный французский певец, педагог в области сценического движения. Занимаясь изучением проблемы движения, жеста и ритма, Дельсарт определил то, что он назвал «законами выразительности и гармоничности». Крупные артисты его времени (например, Рашель) учились у него пластике и жесту. Теоретические изыскания Дельсарта в этой области не были им точно зафиксированы. Последователи Дельсарта собрали и отредактировали его заметки. В России пропагандой взглядов Дельсарта занимался в десятых годах нашего века театральный деятель С. М. Волконский. (См. его книгу «Выразительный человек», Спб., 1912.)

РАБОТА АКТЕРА В КИНО И «СИСТЕМА» СТАНИСЛАВСКОГО. Тема данной статьи — центральная в теоретическом наследии В. И. Пудовкина. Начиная с постановки фильма «Мать» (1926), на протяжении почти тридцати лет В. И. Пудовкин как на практике, так и в теории разрабатывал вопросы применения «системы» Станиславского в кино, особенно в творчестве киноактера. Книга «Актер в фильме» была первой крупной работой в этой области. В дальнейшем этой проблеме В. И. Пудовкин посвящает такие статьи, как «По «системе» Станиславского» (газ. «Кино», М., 1935,

№ 49), «О внутреннем и внешнем в воспитании актера» (журн. «Искусство кино», 1938, № 7), «Реализм, натурализм и «система» Станиславского» (журн. «Искусство кино», 1939, № 2), предисловие к книге М. Н. Алейникова «Пути советского кино и МХАТ» (Госкиноиздат, М., 1947), «Идеи Станиславского и кино» (газ. «Советское искусство» от 23 октября 1948 г.), «Его призыв» (в книге «Яков Протазанов», Госкиноиздат, М., 1948) и др. В начале 1951 г. В. И. Пудовкин принял участие в дискуссии, проведенной газетой «Советское искусство» под девизом: «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского». Он выступил со статьей «По законам реальной жизни» (газ. «Советское искусство» от 13 января 1951 г.). В апреле и мае 1951 г. В. И. Пудовкин напечатал большую статью «Система» Станиславского в кино» в № 4 и 5 журн. «Искусство кино». В 1952 г. эта статья, несколько переработанная и расширенная Пудовкиным, была опубликована в сборнике «Вопросы мастерства в советском киноискусстве» под названием «Работа актера в кино и «система» Станиславского». Она явилась последней работой, обобщающей взгляды художника по вопросу применения «системы» Станиславского в кино. В настоящем сборнике печатаются первая, две промежуточные и последняя работы Пудовкина по этому вопросы. В этих статьях есть некоторые повторения, как в части теоретических положений, так и в конкретных примерах. Однако они отражают основной круг проблем, поднятых Пудовкиным в этой области, и дают представление о развитии взглядов художника в этом вопросе на протяжении всей его творческой деятельности. Настоящая статья печатается по тексту указанного сборника.

[1] Фильм «Пиковая дама», поставленный режиссером Я. Протазановым по одноименному произведению Пушкина в 1916 г., явился одним из наиболее значительных произведений дореволюционного русского кино.

Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» экранизировался в дореволюционном кино трижды, наиболее известная постановка была сделана режиссерами В. Гардиным и Я. Протазановым в 1915 г.

Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» был экранизирован в кино режиссером В. Гардиным в 1914 г.

[2] «Гибель «Надежды» — пьеса голландского драматурга и романиста Германа Гейерманса (1864—1924), в которой показана драма из жизни голландских рыбаков. Пьеса написана автором в 1900 г. Первый публичный спектакль «Гибель «Надежды», данный студией МХТ, состоялся 15 января 1913 г. (См. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, стр. 351—360.)

[3] См. примеч. 17 к статье «Актер в фильме».

[4] Топорков В. О. (р. 1889) — народный артист СССР, выдающийся актер МХАТ. Имеется в виду книга В. О. Топоркова «Станиславский на репетиции», «Искусство», М.—Л., 1949.

[5] См. примеч. 13 к статье «Актер в фильме».

[6] Баталов Н. П. (1899—1937) — заслуженный артист РСФСР, актер МХАТ. В кино Н. П. Баталов снимался в картинах «Аэлита», «Три товарища», «Горизонт» и др. Особую популярность и любовь зрителей принесли актеру образы Павла Власова в фильме «Мать» (1926) и начальника трудовой коммуны в фильме «Путевка в жизнь» (1931).

[7] Фильм «Простой случай» (или «Очень хорошо живется») создавался в 1929—1932 гг. В. И. Пудовкин описывает эпизод фильма с участием Машеньки, роль которой исполняла Е. Рогулина, никогда до этого не игравшая на сцене и не снимавшаяся в кино.

[8] См. примеч. 7 к статье «Как я стал режиссером».

[9] Дикий А. Д. (1889—1955) — народный артист СССР, актер и режиссер. Свою сценическую деятельность начал в МХТ в 1910 г. под руководством К. С. Станиславского. Большое место в творческой жизни А. Д. Дикого занимала актерская работа в кино, начавшаяся еще в 1919 г. В фильме «Адмирал Нахимов» актером был создан центральный образ легендарного адмирала. За исполнение роли Нахимова

А. Д. Дикий в 1947 г. был удостоен Сталинской премии, а также премии на Международном кинофестивале в Венеции.

[10] Выступление А. А. Жданова на указанном в статье совещании состоялось в январе 1948 г. (См. сб. «Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), М., 1948.).

[11] О причинах неудачи первого варианта фильма «Адмирал Нахимов» см. статью В. И. Пудовкина «Уроки постановки фильма «Адмирал Нахимов», помещенную в данном сборнике.

О ТВОРЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ. Одна из последних работ В. И. Пудовкина, написанная в связи с постановкой фильма «Возвращение Василия Бортникова». Печатается по тексту журнала «Искусство кино», 1953, № 8.

[1] Бондарчук С. Ф. (р. 1920) — народный артист СССР, артист Театра-студии киноактера. В 1948 г. окончил ВГИК — актерскую мастерскую С. Герасимова. Основные роли, исполненные актером в кино,— коммунист Валько («Молодая гвардия», 1948), Сергей Тутаринов («Кавалер Золотой Звезды», 1950), Тарас Шевченко («Тарас Шевченко», 1951), пугачевец Тихон Прокофьев («Адмирал Ушаков», 1953 и «Корабли штурмуют бастионы», 1953), Гармаш («Об этом забывать нельзя», 1954), Дымов («Попрыгунья», 1955), Ершов («Неоконченная повесть»).

[2] Мордюкова Н. В. (р. 1925) — артистка Театра-студии киноактера. В 1948 г. окончила ВГИК, актерскую мастерскую С. Герасимова. Роли, сыгранные в кино: Ульяна Громова («Молодая гвардия», 1948), Огородникова («Возвращение Василия Бортникова», 1953).

[3] Герасимов С. А. (р. 1906) — народный артист СССР, постановщик фильмов «Семеро смелых» (1935), «Комсомольск» (1937), «Учитель» (1939), «Маскарад» (по драме М. Лермонтова, 1941), «Молодая гвардия» (по одноименному произведению А. Фадеева, 1948), «Освобожденный Китай» (1950), «Сельский врач» (1951), «Надежда» (1955). С 1944 г. Герасимов — профессор Всесоюзного государственного института кинематографии, руководитель режиссерской и актерской мастерской. При участии большинства воспитанников этой мастерской был сначала поставлен спектакль, а потом снят фильм «Молодая гвардия».

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ВСЕСОЮЗНОМ ТВОРЧЕСКОМ СОВЕЩАНИИ РАБОТНИКОВ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ В МОСКВЕ В 1935 г. Печатается по машинописной копии стенограммы, хранящейся в архиве В. Пудовкина.

[1] Довженко А. П. (р. 1894) — народный артист РСФСР, кинорежиссер и драматург. Работает в кино с 1926 г. Наиболее известные фильмы Довженко: «Арсенал» (1928), «Земля» (1930), «Иван» (1932), «Аэроград» (1935), «Щорс» (1939), «Мичурин» (1948), поставлены им по собственным сценариям. Довженко работал над несколькими документальными фильмами: «Освобождение» (1940), «Битва за нашу Советскую Украину» (1943) и «Победа на правобережной Украине» (1945). Известен также цикл рассказов Довженко, посвященный темам Великой Отечественной войны.

[2] См. примеч. 1 к статье «Как я стал режиссером».

[3] Юткевич С. И. (р. 1904) — заслуженный деятель искусств РСФСР, кинорежиссер, художник. Деятельность в кино начал в 1925 г. Наиболее известные фильмы, поставленные С. Юткевичем: «Встречный» (1932, совместно с режиссером Ф. Эрмлером), «Человек с ружьем» (1938), «Яков Свердлов» (1940), «Здравствуй, Москва» (1945), «Пржевальский» (1951), «Великий воин Албании Скандербег» (1953). С. И. Юткевич — доктор искусствоведения, профессор ВГИК.

[4] Шкловский В. Б. (р. 1893) — советский писатель, кинодраматург и литературовед, автор сценариев «Минин и Пожарский», «Чук и Гек» (по А. Гайдару), «Алишер Навои» и др.

[5] В. Пудовкин имеет в виду сценарий Н. Зархи «Самый счастливый», по которому в 1938 г. он поставил фильм «Победа».

[6] Братья Васильевы — псевдоним заслуженного деятеля искусств РСФСР Г. Н. Васильева (1899—1946) и народного артиста СССР С. Д. Васильева (р. 1900) — кинорежиссеров и сценаристов, начавших свою деятельность в кино с 1924 г. Ими был создан в 1934 г. фильм «Чапаев» — крупнейшее произведение советского киноискусства, заслужившее всенародное признание. Кроме того, ими поставлены: «Волочаевские дни» (1937), «Оборона Царицына» (1941), «Фронт» (1943).

[7] В. Пудовкин имеет в виду Л. З. Трауберга, поставившего на киностудии «Ленфильм» в 1934 г. совместно с Г. М. Козинцевым фильм «Юность Максима» — 1-ю серию трилогии о Максиме.

[8] Пудовкин имеет в виду Сергея Михайловича Эйзенштейна.

НАША ОБЩАЯ ПОБЕДА. Статья написана в связи с пятнадцатилетием советской кинематографии и напечатана в газете «Правда» от 11 января 1935 г. Печатается по тексту газеты.

[1] «Рейс мистера Ллойда» (Совкино, 1927) — советская кинокомедия режиссера Д. Бассалыго по сценарию Д. Смолина.

[2] «Мисс Менд» («Межрабпомфильм», 1926) — советский приключенческий фильм в трех сериях по одноименному роману М. Шагинян.

[3] Агаджанова-Шутко Н. Ф. (р. 1889) — сценаристка, начавшая свою деятельность в кино в начале 20-х годов. Автор сценария «1905 год», легшего в основу этапного в истории кино фильма «Броненосец «Потемкин» (1925), кроме того, ею написаны сценарии «В тылу у белых» (1924), «Красная Пресня» (1926), «Матрос Иван Галай» (1928) и др.

[4] Имеется в виду постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций».

[5] Фильм «Встречный» режиссеров Ф. Эрмлера и С. Юткевича, поставленный в 1932 г., создавался на основе глубокого изучения жизни и работы Ленинградского металлического завода имени Сталина. Подробно об этом см. книгу «Встречный» — как создавался фильм», М., 1935 г.

[6] Гардин В. Р. (р. 1877) — народный артист СССР, кинорежиссер и киноактер. Кинематографическая деятельность В. Гардина началась в 1913 г. В дореволюционном кино занимался преимущественно экранизацией произведений русской классики. После революции Гардин одним из первых кинорежиссеров начинает активно работать в советском кино и играет большую роль в развитии и становлении молодого советского киноискусства. Он создает ряд ценных хроникальных фильмов, выступает как постановщик и актер ряда агитфильмов, организует 1-ю Госкиношколу (ныне ВГИК). С 30-х годов Гардин целиком обращается к актерской деятельности и создает в кинофильмах галлерею реалистических образов. Из них наиболее значительные: рабочий Бабченко («Встречный», 1932), Иудушка («Иудушка Головлев», 1933), граф Толстой («Петр Первый», 1937) и др.

Работа Гардина над ролью Семена Ивановича Бабченко в фильме «Встречный» была первой глубокой психологической разработкой образа рабочего в советском киноискусстве. Достижения Гардина в этой роли были выдающимися, что широко отмечалось прессой и зрителями.

ЗА ЦЕЛОСТНОСТЬ И ЧЕСТНОСТЬ. Статья является сокращенной стенограммой выступления В. Пудовкина на дискуссии о фильмах «Встречный» и «Иван», организованной РосАРРК 16—26 ноября 1932 г. Эти фильмы вышли одновременно и были посвящены генеральной теме советского кино — жизни рабочего класса. На диспутах и в печати фильмы «Иван» и «Встречный» часто обсуждались вместе, как произведения одной темы, но разных направлений. Кроме вступительного слова, ко-

торым Пудовкин открывал данную дискуссию, он выступал на ней еще трижды (см. библиографию за 1932 г.). Настоящая статья является третьим его выступлением. Печатается по тексту газеты «Кино» от 30 декабря 1932 г.

[1] Имеется в виду книга В. Шкловского «Гамбургский счет» (изд-во писателей, 1928), в которой автор с формалистических позиций дал оценку ряду явлений в искусстве.

[2] «Встречный» («Ленфильм», 1932) — фильм режиссеров Ф. Эрмлера и С. Юткевича, поставленный по сценарию Л. Арнштама, Д. Деля, Ф. Эрмлера и С. Юткевича. Фильм «Встречный» по своему идейному направлению и художественным средствам был поворотным в истории советского кино. Картина вызвала дискуссию, в которой широкое участие приняли зрители. В. И. Пудовкин — сторонник «Встречного», неоднократно выступал на диспутах, отстаивая идейные и художественные позиции этого произведения.

[3] В картине «Дезертир», которую В. И. Пудовкин ставил в пору написания этой статьи (на экран фильм вышел в 1933 г.), художник искал метод применения слова, музыки и шумов, как художественных компонентов фильма. Это и имеет в виду Пудовкин, говоря об экспериментах.

[4] «Иван» (1932) — фильм режиссера А. Довженко, поставленный им по собственному сценарию.

[5] АРРК — Ассоциация работников революционной кинематографии, созданная в 1924 г. и к концу 20-х годов ставшая массовой организацией, объединявшей большинство работников советского кино. Позднее АРРК, находясь под влиянием РАПП, превратилась в организацию ограниченную и замкнутую, не удовлетворявшую новым условиям развития кинематографии, что и привело к ее ликвидации в 1935 г. В. И. Пудовкин был председателем АРРК с 1932 г. до ликвидации организации.

БЕЗ МЫСЛИ НЕТ ИСКУССТВА. Мысль о том, что связь художника с народом устанавливается прежде всего через глубокую идейность искусства, — генеральная для В. И. Пудовкина. Всеволод Илларионович обращается к ней на всех этапах своего творчества, находя каждый раз новую ее грань.

Настоящая статья была написана В. И. Пудовкиным для изданного в 1938 г. издательством «Искусство» сборника «Молодые мастера искусства», посвященного творческой молодежи советского театра, кино и эстрады. Печатается по тексту сборника.

О СОВЕТСКОМ ЗРИТЕЛЕ. Статья написана на основе стенограммы выступления В. И. Пудовкина на одном из заседаний киносекции Всесоюзного общества культурной связи с заграницей.

Печатается по тексту Альманаха киносекции ВОКС за 1945 г.

[1] Ромм М. И. (р. 1901) — народный артист СССР, кинорежиссер и сценарист. В кино начал свою деятельность в 1929 г. Наиболее известные фильмы М. Ромма: «Пышка» (1934), «Тринадцать» (1936), «Ленин в Октябре» (1937), «Ленин в 1918 году» (1938), «Мечта» (1941), «Русский вопрос» (1948), «Секретная миссия» (1950), «Адмирал Ушаков» (1953), «Корабли штурмуют бастионы» (1953), а также документальный фильм «Владимир Ильич Ленин» (1948). Профессор, руководитель режиссерской мастерской ВГИК.

[2] Щукин В. В. (1894—1939) — народный артист СССР, один из крупнейших советских актеров. Воспитанник студии Вахтангова, Щукин работал в театре Вахтангова с его основания до конца своих дней, создав галлерею замечательных сценических образов. В кино начиная с 1934 г. снимался периодически, в фильмах: «Летчики» (1935), «Поколение победителей» (1936) и др. Самое крупное достижение творчества Щукина — созданный им образ Владимира Ильича Ленина в фильмах режиссера М. Ромма «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939). Исполнение роли Ленина дало актеру всенародное признание.

[3] Барнет Б. В. (р. 1902) — заслуженный деятель искусств и заслуженный артист РСФСР — кинорежиссер и актер, постановщик фильмов: «Девушка с коробкой» (1927), «Окраина» (1933), «У самого синего моря» (1936), «Ночь в сентябре» (1939), «Подвиг разведчика» (1947), «Щедрое лето» (1950), «Ляна» (1955).

[4] Орлова Л. П. (р. 1902) — народная артистка СССР — актриса кино и театра. Наиболее значительны и широко популярны образы, созданные актрисой в фильмах режиссера Г. Александрова. Это — Анюта в «Веселых ребятах» (1934), Марион Диксон в «Цирке» (1936), письмоносица Стрелка в «Волге-Волге» (1939), Таня Морозова — Золушка в «Светлом пути» (1940), актриса Шатрова и ученая Никитина в «Весне» (1947), Джанет Шервуд во «Встрече на Эльбе» (1949) и др.

[5] Эти слова взяты из песни поэта В. Лебедева-Кумача и композитора И. Дунаевского, написанной для фильма «Веселые ребята».

НАМ НУЖНА ИСЧЕРПЫВАЮЩАЯ ОЦЕНКА ФИЛЬМОВ. Статья написана В. И. Пудовкиным в 1935 г. в связи с дискуссией о роли и задачах кинокритики.

Печатается по тексту журнала «Советское кино», 1935, № 3.

[1] «Юность Максима» (1-я часть трилогии о Максиме, «Ленфильм», 1934) — фильм режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга, поставленный ими по собственному сценарию.

[2] «Крестьяне» («Ленфильм», 1935) — фильм режиссера Ф. Эрмлера по сценарию М. Большинцова, В. Портнова, Ф. Эрмлера. В картине отражена борьба колхозников за зажиточную жизнь, показана роль политотдела в социалистическом переустройстве деревни.

[3] В. И. Пудовкин имеет в виду проект создания Киноакадемии, выдвинутый в ту пору кинообщественностью, Ленинградскую государственную академию искусств (ГАИС) и Московскую Коммунистическую академию, существовавшие в те годы.

[4] «Любовь и ненависть» («Межрабпомфильм», 1935) — фильм режиссера А. Гендельштейна по сценарию С. Ермолинского. Картина рассказывает об участии жен шахтеров в гражданской войне.

СМЕШНО И ТРОГАТЕЛЬНО ДО СЛЕЗ. В 1944 г. в ВОКС состоялось торжественное заседание в связи с 55-летием крупнейшего прогрессивного кинорежиссера и киноактера Чарли Чаплина. Статья «Смешно и трогательно до слез» представляет собой стенограмму выступления В. Пудовкина на этом заседании, помещенную затем в Альманахе киносекции ВОКС за 1944 г. В 1954 г. она была посмертно опубликована в № 9 журнала «Искусство кино». Печатается по тексту Альманаха киносекции ВОКС.

[1] Чаплин, Чарльз Спенсер (р. 1889) — известный режиссер, актер, сценарист кино и общественный деятель. Начал свою деятельность в лондонском мюзик-холле. С 1913 г. начал работать в Голливуде, где позже основал свою студию.

Наиболее известные фильмы Чаплина: «Парижанка» (1923), «Золотая лихорадка» (1925), «Огни большого города» (1931), «Новые времена» (1935), «Великий диктатор» (1914), «Месье Верду» (1949) и «Огни рампы» (1953). За свою прогрессивную творческую и общественную деятельность Чаплин подвергся жестоким преследованиям со стороны реакционных кругов Голливуда и в 1952 г. был вынужден покинуть США. В 1954 г. Чаплину присуждена Международная премия мира.

[2] Советские кинорежиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров были в творческой командировке в США в 1930—1931 гг.

[ПИСЬМО МИСТЕРУ РОТА.] Письмо В. И. Пудовкина Полю Рота было написано в 1946 г. Печатается впервые по копии письма, хранящейся в архивных материалах ВОКС.

[1] Рота, Поль (р. 1907) — известный английский кинокритик, историк кино, кинорежиссер документального фильма. Написал ряд книг: «Кино до настоящего времени» (1929), «Целлулоид — кино сегодня» (1931), «Документальный фильм» (1940) и др. Многочисленные документальные фильмы Поля Рота известны во многих странах. Это — «Контакт» (1932), «Лицо Британии» (1934), «Жизнь начинается снова» (1936), «Мир изобилия» (1943), «Обетованная земля» (1945) и др.

[2] В. И. Пудовкин был председателем киносекции ВОКС с 1944 по 1952 г.

О ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ. Статья написана В. И. Пудовкиным в связи с обсуждением творческих вопросов кинохроники и документального кино, происходившим в 1952—1953 гг. на киностудиях и в печати.

Печатается по газете «Правда» от 20 мая 1953 г.

[1] «Цветущая Украина» (1950) — цветной фильм Украинской студии кинохроники режиссера М. Слуцкого по сценарию А. Малышко; операторы — К. Богдан, И. Кациан, Я. Марченко.

[2] «Советская Эстония» (1950) — цветной фильм Таллинской студии кинохроники режиссеров И. Гиндина и В. Томберга; автор сценария и дикторского текста — И. Бачелис; операторы — В. Парвель, С. Школьников.

[3] «Советская Латвия» (1950) — цветной фильм Рижской киностудии художественных и хроникальных фильмов режиссера Ф. Киселева по сценарию В. Калпиньша и Ф. Киселева; гл. оператор — В. Масс; автор дикторского текста — С. Нагорный.

[4] «Советский Азербайджан» (1950) — цветной фильм Бакинской киностудии режиссеров Ф. Киселева и М. Дадашева по сценарию И. Касумова; операторы — А. Шафран, М. Дадашев, А. Атакишиев, М. Мамедов, Б. Эбудский; автор дикторского текста — Е. Кригер.

[5] «Волго-Дон» (1952) — цветной фильм Центральной киностудии документальных фильмов режиссера Ф. Киселева, по сценарию Е. Рябчикова и Ф. Киселева; операторы — Б. Небылицкий, Е. Ефимов, Е. Лозовский, И. Михеев.

[6] В. И. Пудовкин имеет в виду «Возрождение Пулкова» — документальный фильм Ленинградской студии кинохроники (1953) режиссера А. Епиховой по сценарию А. Анпилогова; оператор — В. Страдин.

«СОЛОВЕЙ-СОЛОВУШКО». «Соловей-соловушко» («Груня Корнакова», 1936) — первый советский цветной полнометражный художественный фильм; сценарий Н. Экка и Р. Янушкевич, постановка режиссера Н. Экка, оператор Ф. Проворов. Содержание фильма и художественное его решение вызвали большую дискуссию в среде кинематографистов. Статья «Соловей-соловушко», напечатанная в журнале «Искусство кино», 1936, № 5, явилась переработанной стенограммой выступления В. И. Пудовкина на дискуссии по этому фильму, организованной секцией творческих работников студии «Рот-Фронт». Печатается по тексту журнала.

[1] «Мы из Кронштадта» («Мосфильм», 1936) — фильм, поставленный режиссером Е. Дзиганом по сценарию Вс. Вишневского. Крупнейшая историко-революционная киноэпопея повествует о героической защите Петрограда от Юденича кронштадтскими моряками и питерскими рабочими в 1919 г.

[2] «Путевка в жизнь» («Межрабпомфильм», 1931) — первый советский звуковой полнометражный художественный фильм, поставленный режиссером Н. Экком по сценарию Н. Экка и Р. Янушкевич. Фильм посвящен теме перевоспитания беспризорников.

[3] Ивашева В. С. — актриса театра и кино. В фильме «Соловей-соловушко» исполняла главную роль — роль Груни Корнаковой.

[4] Максимова Е. А. (р. 1905) — актриса Театра-студии киноактера. В кино выступает с 1927 г., сыграв роли в тридцати фильмах. В фильме «Соловей-соловушко» Максимова исполнила роль работницы Тани.

СИЛА ПОЭЗИИ. Статья написана В. И. Пудовкиным в связи с пятнадцатилетием фильма «Броненосец «Потемкин». Дата была отмечена специальным юбилейным заседанием 1 февраля 1941 г. Печатается по тексту газеты «Кино» от 17 января 1941 г.

[1] О «Броненосце «Потемкин» — см. примеч. 5 к статье «Кинорежиссер и киноматериал».

[2] Александров Г. В. (р. 1903) — народный артист СССР, кинорежиссер и драматург. Первоначально Г. Александров работает в кино совместно с С. Эйзенштейном и принимает участие в создании фильмов «Стачка» (1924), «Броненосец «Потемкин» (1925) как актер и ассистент, а в фильмах «Октябрь» (1927), «Старое и новое» (1929) — как сорежиссер. В дальнейшем Г. Александров выступает как комедиограф, положив своей картиной «Веселые ребята» (1934) начало развитию советской музыкальной кинокомедии. Им поставлены следующие фильмы: «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938), «Светлый путь» (1940), «Весна» (1947), «Встреча на Эльбе» (1949), «Композитор Глинка» (1952).

[3] По первоначальному варианту сценария Н. Агаджановой-Шутко, называвшемуся «1905 год», предполагалось отразить в фильме все основные события революции 1905 года. Был проведен ряд съемок в Ленинграде и других городах. В дальнейшем С. Эйзенштейн отказался от первоначального замысла, решив сосредоточить все внимание на событиях, связанных с восстанием на броненосце «Потемкин».

[4] Эпизод из сценария Н. Агаджановой-Шутко, посвященный восстанию на броненосце «Потемкин», см. в «Книге сценариев», Кинофотоиздат, М., 1935 (снимок сценария «1905 год», помещенный между стр. 62 и 63).

ПЕРВАЯ ФИЛЬМА. Статья написана в связи с 40-летним юбилеем литературной и общественно-политической деятельности Максима Горького. Печатается по тексту газеты «Кино» от 24 сентября 1932 г.

[1] См. примеч. 2 к статье «Как я стал режиссером».

[2] См. примеч. 4 к статье «Как я стал режиссером».

«ЕГО ПРИЗЫВ». Работа была написана В. И. Пудовкиным для сборника статей и материалов «Яков Протазанов». (Госкиноиздат, М., 1948). Я. А. Протазанов (1881—1945) — режиссер и сценарист дореволюционного и советского кино, заслуженный деятель искусства РСФСР. Будучи одним из первых русских кинорежиссеров, Протазанов сыграл огромную роль в разработке выразительных средств кинематографа: монтажа, крупного плана и др. Он связал киноискусство с классическими традициями русской литературы и театра. В 1916 году им был создан фильм «Пиковая дама» (по Пушкину), имевший огромный успех как в России, так и за рубежом. Значительными фильмами были также «Анфиса» (1912), «Война и мир» (1915) и «Отец Сергий» (1918). С 1923 года, после возвращения из эмиграции, начался новый период в творчестве Я. А. Протазанова — художник от фильма к фильму овладевает методом социалистического реализма. Наиболее значительными фильмами Я. А. Протазанова, созданными в этот период творчества, являются: «Процесс о трех миллионах» (1926), «Сорок первый» (1927), «Дон Диего и Пелагея» (1928), «Чины и люди» (Чеховский альманах, 1929), «Праздник св. Иоргена» (1935), «Бесприданница» (1936). Работая совместно с Я. А. Протазановым на студии «Межрабпомфильм» более десяти лет, В. И. Пудовкин имел возможность непосредственно наблюдать деятельность Якова Александровича. Фильм Я. Протазанова «Его призыв», которому посвящена статья, поставлен в 1925 г.

[1] Постановление Совета Народных Комиссаров о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения подписано В. И. Лениным 27 августа 1919 г.

[2] Попова В. Н. (р. 1889) — народная артистка РСФСР, актриса МХАТ. После исполнения роли Кати в фильме «Его призыв» В. Попова снималась в следую-

щих фильмах: «Подруги» и «Зоя» режиссера Л. Арнштама, «Во имя жизни» режиссеров А. Зархи и И. Хейфица.

[3] Блюменталь-Тамарина М. М. (1859—1938) — народная артистка СССР. Дебютировала в 1887 г. в московском народном театре «Скоморох». С 1901 г.— артистка Московского театра Корша, а в 1933 г. была приглашена в Малый театр. В кино выступала с 1923 г., снявшись более чем в двадцати фильмах.

[4] «Красные дьяволята» (Госкинопром Грузии, 1923) — первый советский приключенческий фильм режиссера И. Перестиани по одноименному рассказу М. Бляхина, повествующий об участии молодежи в гражданской войне.

[5] «Дворец и крепость» (Севзапкино, 1924) — фильм режиссера А. Ивановского по сценарию О. Форш и П. Щеголева (на материале романа О. Форш «Одеты камнем»); посвящен борьбе подпольной революционной организации «Народная воля» с русским царизмом.

[6] «Аэлита» (1924) — первая постановка Я. А. Протазанова по возвращении его из эмиграции. Фильм создан по одноименному роману А. Н. Толстого.

[7] «Похождения Октябрины» (Севзапкино, 1924) — эксцентрическая кинокомедия, поставленная Г. Козинцевым и Л. Траубергом по собственному сценарию.

УРОКИ ПОСТАНОВКИ ФИЛЬМА «АДМИРАЛ НАХИМОВ». Первый вариант фильма «Адмирал Нахимов» был подвергнут критике в постановлении ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 г. «О кинофильме «Большая жизнь». Статья написана В. И. Пудовкиным после исправления и выпуска фильма на экран.

Печатается по тексту газеты «Культура и жизнь» от 11 января 1947 г.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ДЕРЕВНЯ И КИНО. Статья написана В. Пудовкиным на материале своих выступлений на дискуссиях и обсуждениях проблемы создания фильмов о социалистической деревне. В период 1934—1935 гг. эта проблема стояла в центре внимания кинематографической общественности, так как фильмы того периода о деревне не отвечали возросшим культурным потребностям зрителя.

Печатается по тексту литературного альманаха «Год XVIII», 1935, № 5, где была опубликована впервые.

[1] См. примеч. 2 к работе «Актер в фильме».

[2] К 1935 г. городская киносеть в основном была звукофицирована. Пудовкин имеет в виду звукофикацию деревенской киносети.

[3] «Счастливый червонец» («Межрабпом-Русь», 1928) — фильм режиссера А. Дмитриева по сценарию И. Майорова.

[4] «Бабы рязанские» (1927) — фильм режиссера О. Преображенской по сценарию О. Вишневской. Тема фильма: положение женщин в деревне дореволюционных лет и в первые годы гражданской войны.

[5] «Дон Диего и Пелагея» («Межрабпом-Русь», 1927) — кинокомедия, поставленная режиссером Я. Протазановым.

Фильм посвящен борьбе сельской комсомольской ячейки с бюрократизмом и волокитой.

[6] «Тихий Дон» (Союзкино, 1930) — кинофильм, поставленный режиссерами О. Преображенской и И. Правовым по одноименному роману М. Шолохова.

[7] «Гармонь» («Межрабпомфильм», 1934) — музыкальная комедия, поставленная режиссером И. Савченко по одноименной поэме А. Жарова. Фильм посвящен роли массовой художественной самодеятельности в борьбе за культурное влияние на деревенскую молодежь.

[8] «Пугалом» народ называл памятник императору Александру III, сооруженный в Петербурге на Вокзальной площади в 1903 г. по проекту скульптора П. И. Трубецкого. В 1922 г. на постаменте памятника была помещена надпись, сочиненная поэтом Д. Бедным:

«Мой сын и мой отец при жизни казнены,
А я пожал удел бессмертного бесславья:
Торчу здесь пугалом чугунным для страны,
Навеки сбросившей ярмо самодержавья.

Предпоследний самодержавец Всероссийский Александр III»

Ныне памятник снят

[9] Из трех намеченных картин о деревне поставлены были: «Крестьяне» — сценарий М. Большинцова, В. Портнова и Ф. Эрмлера, режиссер Ф. Эрмлер, 1935, и «Поднятая целина» — авторы сценария М. Шолохов и С. Ермолинский (по одноименному произведению М. Шолохова), режиссер-постановщик Ю. Райзман, 1939.

[10] Под этими названиями В. Пудовкин имеет в виду не фильмы, а темы будущих кинокартин, о которых подробно говорит в начале статьи.

[11] Шуб Э. И. (р. 1894) — заслуженная артистка РСФСР, одна из старейших деятелей советского документального кино. Начав работу в кино в качестве монтажницы, Э. Шуб в дальнейшем перешла к самостоятельной работе режиссера. Наиболее известные ее фильмы — «Падение дома Романовых» (1927), «Великий путь» (1927), «Россия Николая II и Лев Толстой» (1928), «Страна Советов» (1937), «По ту сторону Аракса» (1947).

СОВЕТСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ. В. И. Пудовкин, поставивший несколько исторических фильмов, не раз выступал по вопросам специфики работы над историческим фильмом, стремясь обобщить свои взгляды в этой области. Настоящая статья родилась на основе доклада, прочитанного им в 1945 г. в ВОКС. Печатается впервые по машинописной копии рукописи, хранящейся в архиве ВОКС.

[1] Говоря о литературе первых лет после Октябрьской социалистической революции, В. И. Пудовкин имеет в виду 20-е годы. «Чапаев» Д. Фурманова был написан в 1923 г., «Разгром» А. Фадеева — в 1925 г., «Железный поток» А. Серафимовича — в 1924 г.

[2] Роман А. Н. Толстого «Петр Первый» был опубликован автором: первая часть в 1929 г., вторая — в 1934 г., третья часть осталась незаконченной. «Трудные годы» — вторая часть драматической повести А. Н. Толстого «Иван Грозный», написанной им в годы Великой Отечественной войны и опубликованной в 1945 г. (первая часть этой повести называется «Орел и орлица»). Романы В. Яна написаны: «Батый» в 1942 г., «Чингис-хан» — в 1939 г. Роман «Великий Моурави» опубликован А. Антоновской в 1939 и 1941 гг. Поэмы К. Симонова опубликованы: «Суворов» в 1940 г., «Ледовое побоище» в 1938 г.

[3] Фильм С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» был поставлен в 1925 г., картина «Октябрь» создана С. Эйзенштейном и Г. Александровым в 1927 г.

[4] Фильм В. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» поставлен в 1927 г.

[5] «Чапаев» был поставлен в 1934 г., картины, посвященные В. И. Ленину, поставлены: «Ленин в Октябре» в 1937 г.; «Ленин в 1918 году» в 1939 г.; фильм «Свердлов» поставлен в 1940 г.

[6] Петров В. М. (1896) — народный артист СССР, кинорежиссер. Работает в кино с 1924 г. в начале как режиссер детских фильмов, а затем ставит экранизации русской классики и исторические фильмы. Наиболее известные из его картин: «Адрес Ленина» (1929), «Гроза» (1934), «Петр I» (1937—1938), «Кутузов» (1944), «Без вины виноватые» (1945), «Сталинградская битва» (1948—1949), «Ревизор» (1952).

[7] «Иван Грозный», 1-я серия (1944) — фильм режиссера С. Эйзенштейна, поставленный по собственному сценарию.

[8] В. И. Пудовкин писал статью, когда фильм «Адмирал Нахимов» находился в процессе постановки.

[9] Эти фильмы были созданы: «Александр Невский» в 1938 г., «Минин и Пожарский» в 1939 г., «Петр I» в 1937—1938 гг., «Кутузов» в 1944 г.

[10] «Георгий Саакадзе» поставлен — 1-я серия в 1942 г., 2-я серия в 1943 г.; «Давид Бек» в 1944 г.; «Щорс» в 1939 г.; «Богдан Хмельницкий» в 1941 г.

[11] «Фетали-хан» (Бакинская киностудия, 1948) — фильм режиссера Е. Дзигана по сценарию Э. Мамедханлы и М. Гусейна; на экран выпущен не был.

[12] Фильм «Михайло Ломоносов» поставлен в 1955 г. на киностудии «Ленфильм» режиссером А. Ивановым по сценарию Л. Рахманова.

[13] Фильм «Академик Иван Павлов» поставлен в 1949 г. на киностудии «Ленфильм» режиссером Г. Рошаль по сценарию М. Папавы.

[14] Фильм «Мичурин» поставлен в 1948 г. на киностудии «Мосфильм» режиссером А. Довженко по собственному сценарию.

О ДРАМАТИЗМЕ СОБЫТИЙ И ЛИЧНОЙ СУДЬБЕ ГЕРОЕВ. Статья была написана В. И. Пудовкиным на завершающем этапе создания своего последнего фильма «Возвращение Василия Бортникова», поставленного по роману Г. Николаевой «Жатва» и вышедшего на экран в марте 1953 г. С первых лет работы в кино Пудовкин в своих теоретических выступлениях неоднократно ставил вопрос о взаимоотношении личной судьбы героя с событиями эпохи, так как эта тема была генеральной в его творчестве. Печатается по тексту журнала «Искусство кино», 1953, № 2.

ФИЛЬМ ДЛЯ МИРА. В 1945 г. В. И. Пудовкин на заседании киносекции ВОКС выступил по вопросу о создании документальных фильмов для международного экрана. На основе этого выступления и родилась статья «Фильм для мира», помещенная в Альманахе киносекции ВОКС за 1945 г. Печатается по тексту Альманаха.

[1] «Прелюдия к войне» — американский документальный фильм.

В МУЗЕЯХ РИМА И ФЛОРЕНЦИИ. Печатается по тексту «Литературной газеты» от 13 и 15 октября 1951 г.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО. *(Из венгерских впечатлений.)* Печатается по тексту «Литературной газеты» от 28 июля 1951 г.

ПОЕЗДКА В ИНДИЮ. В конце 1950 — начале 1951 г. В. Пудовкин по приглашению индийской общественности посетил Индию в качестве руководителя делегации представителей советского кино. По возвращении в СССР Всеволод Илларионович написал на основе своих путевых заметок статью «Встречи в Индии», которая была напечатана в газете «Правда» от 26 и 27 марта 1951 г. В дальнейшем Пудовкин предполагал более подробно изложить свои впечатления о поездке в работе «Поездка в Индию», предназначавшейся, как это можно судить по рукописи, для «Литературной газеты». Работа над рукописью не была закончена. Печатается по машинописной копии, хранящейся в архиве В. И. Пудовкина.

[1] Черкасов Н. К. (р. 1903) — народный артист СССР, актер театра и кино. В кино работает с 1926 г., сыграв более сорока ролей. Наиболее известные роли, исполненные актером в фильмах, — профессор Полежаев («Депутат Балтики»), царевич Алексей («Петр I»), Александр Невский, Максим Горький («Ленин в 1918 году»), Попов («Александр Попов»), Стасов («Мусоргский»).

[2] Имеется в виду памятник королю Италии Виктору Эммануилу II в Риме, о котором Пудовкин пишет в статье «В музеях Рима и Флоренции», см. стр. 377 настоящего сборника.

[3] В СССР фильм «Обездоленные» был выпущен на экран в декабре 1951 г.

[4] «Мусоргский» («Ленфильм», 1950) — фильм режиссера Г. Рошаль по сценарию А. Абрамовой и Г. Рошаль.

[5] «Александр Попов» («Ленфильм», 1949) — фильм режиссеров Г. Раппапорта и В. Эйсымонта по сценарию А. Разумовского. Артист Н. Черкасов исполнил в этом фильме роль Попова.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ В. И. ПУДОВКИНА,

ОПУБЛИКОВАННЫХ В ПЕРИОД С 1923 ПО 1953 г.

1923

Время в кинематографе. «Кино», журн., М., 1923, № 11, стр. 7—10. (О значении монтажа в кино.)

1924

О методах работы «Луча смерти». «Киногазета», М., 1924, 2/XII. (Из опыта работы над фильмом «Луч смерти».)

1925

Пролетарский кинематограф. «Кино-газета», М., 1925, 3/II. (О необходимости формирования новых кадров кинорежиссеров пролетарского типа.)

О художнике в кино. «Кино-газета», М., 1925, 3/III. (Принципы декорационного оформления кинофильма.)

Беседа с В. Пудовкиным. (В связи с началом работы над фильмом «Поведение человека».) «Кино-газета», М., 1925, 28/VII, стр. 2.

Принципы сценарной техники. «Кино-журнал АРК», 1925, № 1, стр. 17—19. (О технике создания киносценария и необходимости изучения сценаристами специфики кино.)

Фотогения. «Кино-журнал АРК», М., 1925, № 4—5, стр. 9—12. (О фотогеничности снимаемого материала, в связи с появлением русского перевода книги Луи Деллюка «Фотогения». Статья напечатана в дискуссионном порядке.)

Монтаж научной фильмы. «Кино-журнал АРК», М., 1925, № 9, стр. 10—11. В разделе «Производство». (О характере съемки материала для научно-популярного фильма.)

Кино и физкультура. (В порядке обсуждения.) «Советский экран», журн., М., 1925, № 15, стр. 6.

Режиссеры о себе. «Советский экран», журн., М., 1925, № 23, стр. 10. (Краткая характеристика творческого метода.)

1926

О фильме «Броненосец «Потемкин». «Кино-журнал АРК», М., 1926, № 2, стр. 9—10. (Ответ на анкету, организованную АРК.)

Наша анкета. «Кино-фронт», журн., М., 1926, № 7—8, стр. 8. (Ответ на анкету журнала о рационализации кинопроизводства.)

Мастера о сценарии (Наша анкета). «Кино-фронт», журн., М., 1926, № 9—10, стр. 12. (Ответ на анкету журнала о том, каким должен быть сценарий.)

«Мать» (Беседа с режиссером В. Пудовкиным). «Кино», газ., М., 1926, 24/VIII. (О принципах построения фильма.)

«Механика головного мозга». «Советский экран». журн., М., 1926. № 31. стр. 6—7. (Беседа с режиссером В. Пудовкиным о съемках фильма.)

«Мать». «Советский экран», журн., М., 1926, № 35, стр. 6. (Беседа с режиссером В. Пудовкиным о съемках фильма.)

Новая фильма В. И. Пудовкина. «Новый зритель», журн., М., 1926, № 36. (Беседа с режиссером о работе над фильмой «Мать».)

Кинорежиссер и киноматериал. «Кинопечать». М., 1926. (Брошюра содержит разделы: Особенности киноматериала. Режиссер и сценарий. Режиссер и актер. Актер в кадре. Режиссер и оператор.)

Киносценарий (Теория сценария). «Кинопечать», М., 1926. (Брошюра содержит разделы: I. Сценарий. II. Пластический материал.)

1927

«Механика головного мозга». Беседа с режиссером В. Пудовкиным. «Советское кино», журн., 1927, № 1, стр. 5, в разделе «Как делается культурфильма». (О методе съемки фильма.)

«Петербург-Петроград-Ленинград». Беседа с В. Пудовкиным. «Советское кино», журн., 1927, № 2, стр. 6, в разделе «Как делают художественную фильму». (О ходе работы над фильмом.)

«Петербург-Петроград-Ленинград». Беседа с режиссером В. Пудовкиным и сценаристом Н. Зархи. «Кино», газ., М., 1927, 5/II.

Анкета о научной фильме. «Кино», газ., М, 1927, 26/IV. (Ответ на анкету о задачах киноработников по созданию научно-популярных фильмов.)

«Конец Санкт-Петербурга». Беседа с режиссером В. Пудовкиным и оператором А. Головней. «Советское кино», журн., М., 1927, № 7, стр. 18—19.

Наша анкета. «Советское кино». журн., М., 1927, № 8—9; стр. 6—7. (Ответ на анкету журнала о роли культурфильмы.)

Режиссер. «Советское кино», журн., 1927, № 8—9, стр. 14—15. (Теоретическая статья, содержащая краткое изложение тезисов брошюры Пудовкина «Кинорежиссер и киноматериал», написанной в 1926 г.).

Какой нужен экрану актер? «Красная панорама», журн., М., 1827, № 40, стр. 18. (Ответ на вопрос редакции журнала.)

Кино и оборона. Если на СССР будет сделано нападение... «Советский экран», журн., М. 1927, № 30, стр. 3. (О роли кино в подготовке обороны страны. Статья написана совместно с А. Головней.)

«Конец Санкт-Петербурга». «Советский экран», журн., М., 1927, № 46, стр. 6—7. (О работе над фильмом.)

Как мы делали фильму «Конец Санкт-Петербурга». В брошюре «Конец Санкт-Петербурга», «Теа-кинопечать», М., 1927.

1928

«Потомок Чингис-хана» (Беседа с режиссером В. Пудовкиным). «Кино», газ., М., 1928, 28/II. (О замыслах фильма. Беседа записана Н. Кауфманом.)

Что такое типаж. «Кино». Ленинградское приложение. газ., 1928, 15/VII. (Стенограмма речи режиссера В. Пудовкина на общем собрании членов ЛенАРК.)

Какова роль кинематографии в процессе индустриализации страны? «Кино», газ., М., 1928, 28/VIII. (Ответ на анкету редакции газеты.)

«Потомок Чингис-хана» (Из беседы с режиссером В. Пудовкиным). «Кино», газ., М., 1928, 28/VIII. (О съемках фильма в Монголии. Беседа записана Н. Кауфманом.)

С. М. Эйзенштейн. (От «Потемкина» к «Октябрю»). «Жизнь искусства», журн., Л., 1928, № 7, стр. 2—3. (О творческой манере кинорежиссера С. Эйзенштейна в связи с фильмами «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь».)

Будущее звуковой фильмы (Заявка). «Советский экран», журн., М., 1928, № 32, стр. 5. (Творческая декларация, подписанная С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным, Г. Александровым.)

Поварами становятся на кухне. «Советский экран», журн., М., 1928, № 35, стр. 5. (О необходимости подготовки новых режиссерских кадров.)

«Потомок Чингис-хана». Режиссерские монтажные листы В. И. Пудовкина по сценарию О. Брика на тему романа И. Новокшенова. «Советский экран», журн., М., 1928, № 46, стр. 12—13.

Как я работаю с Толстым. «Советский экран», журн., М., 1928, № 37, стр. 5. (О влиянии реалистического метода Л. Толстого на творчество В. Пудовкина.)

В. Пудовкин о языке сценария (Беседа). «Советский экран», М., 1928, № 48, стр. 6—7.

1929

Что мы видели за границей. (Беседа с В. Пудовкиным). «Кино», газ., М., 1929, 5/III. (Впечатления от поездки по Германии, Голландии и Англии.)

Наша картина. «Кино», газ., М., 1929, 20/VIII, в разделе «Что говорят о звуковом кино работники советской кинематографии». (Творческие замыслы фильма «Очень хорошо живется» («Простой случай»).)

В. Пудовкин о Западе. «Кино», Ленинградское приложение, газ., 1929, 12/III. (Корреспонденция о докладе режиссера В. Пудовкина в кинотеатре «Арс» о зарубежных впечатлениях.)

В. Пудовкін про «Арсенал». «Кіно-газета», Київ, 1929, № 5, 20/III. (Небольшая заметка о впечатлениях от фильма «Арсенал».)

К вопросу звукового начала в фильме. «Кино и Культура», журн., М., 1929, № 5—6, стр. 3—5. (О предполагаемых путях развития советского звукового кино. В статье много спорных положений, свидетельствующих о недооценке В. Пудовкиным слова, как выразительного средства кино.)

Творчество кинорежиссера. «Кино и Культура», журн., М., 1929, № 7—8, стр. 10—16. (О необходимости экспериментаторства в творчестве кинорежиссера.)

В. Фогель. «Советский экран», журн., М., 1929, № 27, стр. 13. (Некролог.)

Наше кино и Запад (Заметки кинорежиссера). «Революция и Культура», журн., М., 1929, № 7, стр. 57—60. (О демонстрации фильма «Потомок Чингис-хана» в Берлине, Лондоне и своих зарубежных впечатлениях.)

На западноевропейском экране. «Рабис», журн., М., 1929, № 14, стр. 8. (Впечатления от пребывания в Западной Европе.)

Первая звуковая картина. «Рабис», журн., М., 1929, № 38, стр. 3. (О работе над фильмом «Очень хорошо живется».)

Звуковое начало в кинематографическом произведении. Кинотехнический бюллетень «Межрабпомфильм», М., 1929, № 1, стр. 7—13.

1930

О кадрах для кино. «Известия», 1930, 13/II. (О создании кадров кинорежиссеров и о повышении их культурно-политического уровня.)

Звук в кино (Доклад В. Пудовкина в Доме печати). «Кино», газ., М., 1930, 25/I.

От 48 часов до нескольких дней. «Кино», газ., М., 1930, 29/X. (О сроках постановки короткометражных фильмов.)

Творчество литератора в кино. О кинематографическом сценарии и о Ржешевском. «На литературном посту», журн., 1930, № 5—6. (См. эту же статью в Кинотехническом бюллетене «Межрабпомфильм», М., 1929, № 2—3, стр. 36—41).

1931

На Западе есть перемены... «Кино», газ., М., 1931, № 16 18/III, в разделе: За рубежом. (Впечатления от западноевропейской кинематографии.)

З дебатів по доповіді тов. Воробйова на першому Всеукраїнському з'їзді ТДРФК. «Кіно-газета», Харків, 2/IV, 1931, № 10.

1932

Звук и образ. «Советское искусство», газ., М., 1932, 27/X, в разделе «Дезертир» — новая фильма В. Пудовкина». (О работе над своим первым звуковым фильмом.)

«Мать». «Литературная газета», М., 1932, 23/IX. (О своей работе над фильмом. В связи с празднованием 40-летия литературной и общественно-политической деятельности Максима Горького.)

[*Выступление на Всероссийской конференции АРРК.*] «Кино», газ., М., 1932, № 20, 30/IV.

Свободно творить. «Кино», газ., М., 1932, 12/V, в разделе «Работники кинематографии о перестройке литературно-художественных организаций». (Отклик на постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.)

Письмо в редакцию. «Кино», газ., М., 1932, 8/X. (По поводу своей работы в качестве члена редколлегии журнала «Пролетарское кино».)

Творчество — наша задача. «Кино», газ., М., 1932, 24/X. (О задачах кинорганизации в связи с реорганизацией РоссАРРК. Статья написана совместно с В. Соколовым.)

В первую шеренгу. «Кино», газ., М., 1932, 6/IX. (Статьи В. Пудовкина, С. Эйзенштейна, Дз. Вертова, И. Ивенса и других в связи с приветствием Международного конгресса в Амстердаме.)

Первая фильма. «Кино», газ., М., 1932, 24/IX, в разделе: «Режиссер, сценарист, артист — рассказывают». (О своей работе над фильмом «Мать» в связи с сорокалетним юбилеем литературной и общественно-политической деятельности М. Горького.)

Нужна настоящая критика. «Кино», газ., М., 1932, 24/XI. (Вступительное слово на дискуссии о фильмах «Встречный» и «Иван» 16 ноября 1932 г.)

Линия огромного сопротивления. «Кино», газ., М., 1932, № 52—53, 24/XI. (Стенограмма выступления на дискуссии об «Иване» и «Встречном» 16—26 ноября 1932 г.)

Путь Довженко — правильный путь. «Кино», газ., М., 1932, 30/XI. (Стенограмма выступления на дискуссии об «Иване» и «Встречном» 16—26 ноября 1932 г.)

За целостность и честность. «Кино», газ., М., 1932, 30/XII. (Стенограмма выступления на дискуссии об «Иване» и «Встречном» 16—26 ноября 1932 г.)

Киноаудитория ждет. Тов. Пудовкин о перспективах кинематографии. «Вечерняя Москва», 1932, 25/VIII. (Задачи развития кино в связи с перестройкой литературно-художественных организаций.)

Время крупным планом. «Пролетарское кино», журн., М., 1932, № 4, стр. 30—32. (Статья о методе заострения внимания зрителя путем монтажа планов, снятых с разной скоростью.)

Внимание подготовительному периоду. «Пролетарское кино», журн., М., 1932, № 9—10, стр. 10—15. (Обработанная стенограмма выступления на Всероссийской

конференции АРРК в Ленинграде о сочетании теоретической учебы мастеров кино с производственной практикой и правильной организации подготовительного периода.)

Пути перестройки. «Пролетарское кино», журн., М., 1932, № 11—12, стр. 11—12. (Стенограмма выступления на обсуждении в АРРК постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций».)

1933

Живой контакт литературы и кино. «Литературная газета», М., 1933, 29/VI. (О необходимости творческой связи между работниками литературы и кино.)

Основное звено. «Кино», газ., М., 1933, 10/I. (Сокращенная стенограмма выступления на пленуме ЦБ киносекции Рабис о необходимости четкой и правильной организации работы над фильмом.)

Образами искусства. «Кино», газ., М., 1933, 10/I. (Выступление на обсуждении о фильме режиссера Н. Шенгелая «26 комиссаров».)

На новом этапе. «Кино», газ., М., 1933, 16/II, в разделе «Творческие работники приветствуют постановление СНК СССР». (Отклики на постановление СНК СССР от 11/II 1933 г. «Об организации Главного управления кино-фотопромышленности при СНК Союза ССР».)

Несомненно талантливая. «Кино», газ., 1933, 4/III. (Выступление на обсуждении фильма «Моя родина» режиссеров Н. Зархи и П. Хейфица.)

На вершины советской культуры. «Кино», газ., М., 1933, 22/IV. (О требованиях высокой идейности и целенаправленности, предъявляемых к советским фильмам историческим постановлением ЦК от 23 апреля 1932 г.)

Советская кинематография и задачи РоссАРРК. «Советское кино», журн., М., 1933, № 7, стр. 1—7. (Проект тезисов доклада председателя РоссАРРК на предстоящем Пленуме РоссАРРК о ближайших задачах развития советской кинематографии.)

1934

Восстание рыбаков. Новый фильм немецкого революционного режиссера Эрвина Пискатора. «Известия», 1934, 16/VI. Статья подписана кинорежиссерами В. Пудовкиным, В. Шнейдеровым, Б. Барнетом, А. Андриевским и И. Мутановым.

«Юность Максима». «Известия», 1934, 17/XII. (О фильме «Юность Максима» как ярком доказательстве успехов, достигнутых советской кинематографией.)

Дом кино в Москве. «Кино», газ., М., 1934, 16/I. (О планах и организации работы открывающегося Дома кино.)

Создадим советскую художественную научно-фантастическую фильму. «Кино», газ., М., 1934, 28/II. (Выступление на дискуссии, организованной на страницах газеты «Кино» по поводу создания советского научно-фантастического фильма.)

Дезорганизаторов производства вон из наших рядов. «Кино», газ., М., 1934, 4/IV. (Стенограмма выступления на расширенном совещании РоссАРРК. Осуждение организационных методов работы режиссера Роома над фильмом «Однажды летом».)

Сергей Миронович Киров. «Кино», газ., М., 1934, 4/XII. (Отклик на злодейское убийство С. М. Кирова.)

Актер в фильме. Государственная Академия искусствознания, Л., 1934. (Теоретическая книга, обобщающая опыт работы режиссера с актером в кино. Содержание: Предисловие. Театр и кино. Противоречия в работе актера. Прерывность актерской работы в кино. Теоретические предпосылки прерывности. Репетиционная работа. Монтажный образ. Диалог. Двойной ритм звука и изображения. Дикция, грим, жест. Реализм актерского образа. Работа с «неактером». Выбор роли. Творческий коллектив. Личный опыт. Заключение.)

1935

Наша общая победа. «Правда», 1935, 11/I. (Советское киноискусство за 15 лет. В связи с юбилеем советского кино.)

Новые образы нашей эпохи. «Правда», 1935, 12/I, в разделе «Мастера кино — советской стране». (Выступление на торжественном заседании в Большом театре, посвященном 15-летию советского кино.)

«Крестьяне». «Правда», 1935, 12/II. (Рецензия на фильм.)

Режиссер, актер и сценарист. «Правда», 1935, 4/III. (Обобщение опыта Первого советского кинофестиваля.)

Наши требования к печати. «Правда», 1935, 29/XI, в разделе «Творческие задачи советской кинематографии». (Переработанная стенограмма выступления на совещании режиссеров, актеров и руководящих работников кино-фотопромышленности в редакции газеты «Правда», посвященном обсуждению творческих проблем кино.)

Аудитория — весь мир. «Известия», 1935, 11/I, в разделе «Через 15 лет». (О широчайших возможностях кино сделать своей аудиторией трудящихся всего земного шара.)

Зритель учит. «Комсомольская правда», 1935, 11/I. (О взаимосвязи зрителя и художника. В связи с 15-летием советского кино.)

Мысли художника. «Советское искусство», газ., М., 1935, 11/I. (О своей работе в кино в связи с 15-летием советского киноискусства.)

О темах великой эпохи. «Литературная газета», М., 1935, 5/VI. (Задачи советской кинематографии в связи с 20-летием Великой Октябрьской революции. Ответ на обращение М. Горького, призывавшего всех писателей и киноработников создать произведения, достойные приближающейся годовщины.)

Говорят советские кинорежиссеры. «Кино», газ., М., 1935, 1/III. (По поводу успехов и недостатков иностранных фильмов, представленных на Первом советском кинофестивале в Москве.)

Выступление на собрании писателей с участием композиторов, художников и кинорежиссеров 10/IV 1935 г. «Кино», газ., М., 1935, 17/IV, в разделе «За дружную работу писателей и кинематографистов».

Апрельское постановление ЦК ВКП(б) — основа творческого роста. «Кино», газ., М., 1935, 22/IV, в разделе «Говорят мастера советской кинематографии». (Выступление в связи с годовщиной постановления ЦК ВКП(б) от 23/IV 1932 г.)

Ромен Роллан в Москве. «Кино», газ., М., 1935, 28/VI. (Приветствие Ромен Роллану по случаю его приезда в Москву.)

По «системе» Станиславского. Беседа с режиссером В. Пудовкиным. «Кино», газ., М., 1935, 23/X. (О подготовке и воспитании актерских кадров для кино.)

Самый счастливый. Беседа с режиссером В. Пудовкиным. «Кино», газ., М., 1935, 28/X. (О сценарии Н. Зархи «Самый счастливый» и своих творческих замыслах в связи с началом работы над фильмом.)

Мечты, ставшие жизнью. «Кино», газ., М., 1935, 23/XI, в разделе «Ответим делом на призыв стахановцев!» (Ответ на обращение стахановцев ко всем работникам советской кинематографии от 17/XI 1935 г. Статья подписана В. Пудовкиным, А. Головней и В. Биязи.)

Фильм о героизме. Новая работа В. Пудовкина и Н. Зархи. «Вечерняя Москва», газ., 1935, 3/IV. (Беседа с В. Пудовкиным и Н. Зархи об их творческих замыслах в связи с началом работы над фильмом «Победа».)

Нам нужна исчерпывающая оценка фильмов. «Советское кино», журн., М., 1935, № 3, стр. 17—18, в разделе: «Работники искусств о задачах кинокритики».

Социалистическая деревня и кино. В альманахе «Год XVIII», М., 1935, № 5, стр. 394—415. (О кинофильмах, посвященных советской деревне, и задачах мастеров советского кино в этой области.)

1936

Память о нем будет жить вечно. «Кино», газ., М., 1936, 22/VI. (По поводу смерти А. М. Горького.)

Ответ господину Мееровичу. Письмо в редакцию. «Кино», газ., М., 1936, 11/VIII. (По поводу инсинуаций некоего Г. Мееровича в английском журнале по адресу советских кинематографистов. Письмо подписано В. Пудовкиным, М. Кауфманом, Э. Шуб.)

«Самый счастливый». В. И. Пудовкин рассказывает... «Кино», газ., М., 1936, 4/X. (О съемках кинофильма «Самый счастливый» («Победа»).)

Экранизировать «Моцарт и Сальери». «Кино», газ., 1936, 22/X, в разделе «Кинематография к пушкинским дням».

Письмо из Балаклавы. «За большевистский фильм», газета киностудии «Мосфильм», М, 1936, 7/XI. (О работе съемочной группы фильма «Самый счастливый» («Победа») в экспедиции.)

«Соловей-соловушко». «Искусство кино», журн., М., 1936, № 5, стр. 12—15. (Анализ фильма.)

1937

Образ, волнующий миллионы. «Кино», газ., М., 1937, 17/XI. (О кинофильме «Ленин в Октябре».)

1938

Крепить защиту отечества. «Кино», газ., М., 1938, 5/XII. (О важности для искусства темы защиты отечества и задач создания фильма о Минине и Пожарском.)

«Минин и Пожарский». Фильм о разгроме польской шляхты. «За большевистский фильм», газета киностудии «Мосфильм», М., 1938, 12/XII. (О замыслах фильма и образах главных героев; статья написана совместно с М. Доллером.)

Высокая идейность. «Вечерняя Москва», газ., 1938, 2/III. (О фильме «Великий гражданин».)

«Александр Невский». «Рабочая Москва», газ., 1938, 8/XII. (Рецензия на фильм.)

О внутреннем и внешнем в воспитании актера. «Искусство кино», журн., М., 1938, № 7, стр. 28—31. (О методе работы режиссера с актером в кино.)

Без мысли нет искусства. В сб. «Молодые мастера искусства», «Искусство», М.—Л., 1938, стр. 54—55. (О принципиальности советского художника.)

1939

Хороший фильм. «Правда», 1939, 7/IX. (О фильме «Степан Разин».)

«Минин и Пожарский». Беседа с режиссером-орденоносцем В. Пудовкиным. «Кино», газ., М., 1939, 5/I. (Заметка о ходе работы над фильмом.)

Речь на собрании интеллигенции московских киностудий, посвященном итогам XVIII съезда партии. «Кино», газ., М., 1939, 23/IV. (О необходимости для всех работников кино настойчиво изучать основы марксизма-ленинизма.)

Как создавался фильм. «Кино», газ., М., 1939, 23/XI. (О методах работы съемочной группы над фильмом «Минин и Пожарский». Статья подписана В. Пудовкиным и М. Доллером.)

На встрече с юным зрителем. «За большевистский фильм», газета киностудии

«Мосфильм», М., 1939, 1/I. (Отчет о беседе с пионерами в клубе Железнодорожного района города Москвы.)

Обсуждаем приказ комитета. «За большевистский фильм», газета киностудии «Мосфильм», М., 1939, 22/XI. (Выступление на совещании работников киностудии по вопросу экономии и установления строгого лимита пленки.)

Реализм, натурализм и «система» Станиславского. «Искусство кино», журн., М., 1939, № 2, стр. 30—35. (Теоретическая статья о некоторых вопросах режиссерской работы.)

Фильм о великом русском народе. «Советский экран», журн., М., 1939, № 10, стр. 3—4. (О фильме «Минин и Пожарский».)

1940

Переход русских войск через Альпы. «Известия», 1940, 5/X. (О съемках на Кавказе массовых сцен для фильма «Суворов».)

Молодое искусство. «Комсомольская правда», 1940, 15/II. (В связи с 20-летним юбилеем советского кино.)

«Суворов». «За большевистский фильм», газета киностудии «Мосфильм», М., 1940, 20/XI. (Выступление на расширенном заседании партийного бюро киностудии «Мосфильм», посвященном обсуждению отснятого материала по картине «Суворов».)

Мастерская Кулешова. «Искусство кино», журн., М., 1940, № 1—2, стр. 85—87. (Анализ и оценка работы мастерской Кулешова.)

К единой цели. В сб. «Двадцать лет советской кинематографии», М., Госкиноиздат, 1940, стр. 35—39. (О творческих задачах, стоящих перед советскими кинематографистами.)

1941

«Штурм Измаила». Новый фильм о Суворове. «Известия», 1941, 29/I. (Беседа с режиссером В. Пудовкиным о постановке нового фильма о Суворове.)

Сила поэзии. «Кино», газ., М., 1941, 17/I. (О значении фильма «Броненосец «Потемкин» в творческом и идейном развитии советской кинематографии в связи с 15-летним юбилеем фильма.)

1943

О фильме «Два бойца». «Правда», 1943, 6/X. (Рецензия на фильм.)

Советские кинорежиссеры — американским коллегам. «Литература и искусство», газ., М., 1943, 17/VII. (Текст киновыступления В. Пудовкина в связи с приглашением его и С. Эйзенштейна в Голливуд на конференцию американских кинематографистов, посвященную борьбе с гитлеризмом.)

«Адмирал Нахимов», «Смена», журн., 1943, № 23—24, стр. 13, в разделе «Планы нового года». (Творческие замыслы в связи с работой над фильмом.)

1944

Образ флотоводца. «Литература и искусство», газ., М., 1944, 1/I, в разделе «Над чем мы будем работать в 1944 году». (О творческих замыслах постановки фильма «Адмирал Нахимов».)

Встреча с актером. «Советское искусство», газ., М., 1944, 28/XI. (О методе работы с актером.)

Смешно и трогательно до слез. Альманах киносекции, ВОКС, 1944, № 5, стр. 7—16. (Выступление на вечере, посвященном 55-летию Чарли Чаплина.) Напечатано посмертно в журн. «Искусство кино», 1954, № 9, стр. 91—95.

Как мне представляется образ адмирала Нахимова. Альманах киносекции ВОКС, 1944, № 9, стр. 5—14. (Замысел фильма «Адмирал Нахимов».)

1945

Фильм для мира. Альманах киносекции ВОКС, 1945, № 6, стр. 5—10. (О методах построения документального фильма и его роли в создании интернационального кино.)

О плане. Альманах киносекции ВОКС, 1945. (О методах планирования производства художественных кинофильмов.)

О советском зрителе. Альманах киносекции ВОКС, 1945.

Советский исторический фильм. Альманах киносекции ВОКС, 1945. (Обзор советских исторических кинофильмов.)

1946

Как я стал режиссером. В сб. «Как я стал режиссером», Госкиноиздат, М., 1946, стр. 186—200. (Рассказ о своем творческом пути.)

1947

По поводу фильма «Люди без крыльев». «Правда», М., 1947, 23/VI. (Анализ фильма.)

Уроки постановки фильма «Адмирал Нахимов». «Культура и жизнь», газ., М., 1947, 11/I. (Об ошибках фильма «Адмирал Нахимов», указанных в постановлении ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь», и путях их исправления.)

Передовой отряд мирового киноискусства. «Искусство кино», журн., М., 1947, № 7, стр. 11—14. (О передовой роли советского кино в мировой кинематографии. Статья написана совместно с Е. Смирновой.)

Как снимался фильм. «Огонек», журн., М., 1947, № 5, стр. 28. (О съемках фильма «Адмирал Нахимов»).

Предисловие к книге М. Алейникова «Пути советского кино и МХАТ». Госкиноиздат, М., 1947, стр. 5—12. (О единой основе актерского творчества в театре и кино.)

1948

Идеи Станиславского и кино. «Советское искусство», газ., М., 1948, 23/X. (О значении «системы» Станиславского для кино. Юбилейная статья в связи с пятидесятилетием МХАТ.)

На экране — великий преобразователь природы Иван Владимирович Мичурин. «За большевистский фильм», газета киностудии «Мосфильм», 1948, 9/XII. (Выступление на заседании Художественного совета и творческой секции киностудии «Мосфильм», посвященном обсуждению фильма «Мичурин».)

В защиту мира! «Кадр», газета киностудии «Ленфильм», Л., 1948, 15/IX. (О конгрессе деятелей культуры в польском городе Вроцлаве.)

«Его призыв». В сб. «Яков Протазанов», М., Госкиноиздат, 1948, стр. 157—172. (Подробный анализ фильма.)

К вопросу о социалистическом реализме в кино (Масса и герой в советских фильмах). «Октябрь», журн., М., 1948, № 5, стр. 184—191. (По поводу статьи И. Вайсфельда «Революционный романтизм и киноискусство», помещенной в журнале «Октябрь» № 1 за 1948 г.)

1949

«Встреча на Эльбе». «Правда», 1949, 10/III. (Рецензия на фильм.)

Лучшие фильмы 1948 года. «Известия», 1949, 14/IV. (О фильмах, удостоенных Сталинских премий в 1948 году.)

О некоторых вопросах истории советского кино (К постановке вопроса). «Искусство кино», журн. М., 1949, № 4, стр. 8—11. (Краткое изложение взглядов на историю советского кино, развитых позже в ряде работ. Статья написана совместно с Е. Смирновой.)

Победа большевистской правды. «Искусство кино», журн., М., 1949, № 6, стр. 16—18. (О высокой идейной направленности советского киноискусства и его ведущей роли в мировой кинематографии. Статья написана совместно с Е. Смирновой.)

Искусство неоценимой силы. «Огонек», журн., М., 1949, № 50, стр. 6. (О ведущей тенденции советской кинематографии — отражении важнейших событий современности.)

1950

«Лесная быль». «Правда», 1950, 20/III. (Рецензия на фильм.)

Подлинная народность. «Советское искусство», газ. М., 1950, 22/I. (О фильме «Падение Берлина».)

Творческие победы новаторов. «Советское искусство», газ., М., 1950, 18/III. (О фильмах, удостоенных Сталинских премий в 1949 г.)

Отстоять мир. Открытое письмо работникам искусств США. Советское искусство», газ., М., 1950, 9/XII.

Об основных этапах развития советского кино. В сб. «30 лет советской кинематографии», Госкиноиздат, М., 1950, стр. 63—77.

Пути развития Советской художественной кинематографии. Брошюра Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний, изд. «Правда», М., 1950. (Брошюра написана совместно с Е. Смирновой.)

1951

Встречи в Индии. Путевые заметки. «Литературная газета», М., 1951, 26/III и 27/III.

В первых рядах борцов за дело мира. Беседа с председателем Московского областного Комитета защиты мира В. Пудовкиным. «Правда», 1951, 13/IX. (О ходе сбора подписей под Обращением Всемирного Совета Мира в Москве.)

«Обездоленные». Новый индийский художественный фильм. «Правда», 1951, 6/XII. (Рецензия на фильм.)

В Канне. «Литературная газета», М., 1951, 17/IV. (О Международном кинофестивале 1951 г. в городе Канне во Франции.)

Экран и жизнь. Из каннских впечатлений. «Литературная газета», М., 1951, 24/V, 26/V и 29/V. (Впечатление о кинофестивале.)

Народное искусство. Из венгерских впечатлений. «Литературная газета», М., 1951, 28/VII. (О смотре кружков самодеятельности в Венгрии.)

В музеях Рима и Флоренции. «Литературная газета», М., 1951, 13/IX и 15/IX. (О великих памятниках культуры Италии. Впечатления последней поездки.)

По законам реальной жизни. «Советское искусство», газ., М., 1951, 13/I. (Теоретическая статья о реалистической сущности «системы» Станиславского. Выступление на дискуссии о творческом наследии К. С. Станиславского, открытой на страницах «Советского искусства».)

«Система» Станиславского в кино. «Искусство кино», журн., М., 1951, № 4 стр. 22—26 и № 5, стр. 20—25, в разделе «История и современность». (Теоретическая статья о применении «системы» Станиславского в работе с актером кино.)

О молодых кадрах кинорежиссеров и сценаристов. «Литературная газета», М., 1951, 25/IX. (Об использовании выпускников сценарного и режиссерского факультетов ВГИК. Статья написана совместно с К. Симоновым.)

1952

«Сельский врач». «Комсомольская правда», 1952, 20/I. (Рецензия на фильм.)

Снимая фильм... «Советское искусство», газ., М., 1952, 23/VII. (Заметки постановщика фильма «Жатва» («Возвращение Василия Бортникова»), в разделе «Трибуна мастера».)

За сохранение мира. «Московская правда», газ., 1952, 2/XII. (По поводу начала работы в Москве Четвертой Всесоюзной конференции сторонников мира.)

Уверенность в победе. «За большевистский фильм», газета киностудии «Мосфильм», 1952, 4/I. (О зарубежных впечатлениях и творческих планах на 1952 год.)

В честь славного праздника. «За большевистский фильм», газета киностудии «Мосфильм», 1952, 24/X. (Обязательство съемочной группы «Жатва» («Возвращение Василия Бортникова»), взятое в ознаменование 35-й годовщины Октября. Подписано В. Пудовкиным, С. Урусевским, В. Богданкевичем и В. Бляэи.)

Работа актера в кино и «система» Станиславского. В сб. «Вопросы мастерства в советском киноискусстве». Госкиноиздат. М., 1952, стр. 79—130. (Теоретическая статья, доказывающая общность в творчестве актера театра и кино и поэтому обязательность применения в кино «системы» Станиславского. Сокращенный вариант этой статьи напечатан в журн. «В защиту мира», 1954, № 9, стр. 91—95, под заглавием «Работа актера в театре и кино».)

Предисловие к сборнику «Киноискусство стран народной демократии». Госкиноиздат, М., 1952, стр. 3—7.

1953

О документальном фильме. Заметки кинорежиссера. «Правда», 1953, 20/V.

О драматизме событий и личной судьбе героев. «Искусство кино», журн., М., 1953, № 2, стр. 43—47. (О творческих замыслах и работе над фильмом «Возвращение Василия Бортникова».)

О творческом воспитании. «Искусство кино», журн., М., 1953, № 8, стр. 70—75. (О задачах творческого воспитания молодых актеров кино.)

«Возвращение Василия Бортникова». «Киномеханик», журн., М., 1953, № 5, стр. 46—48. (О работе над фильмом.)

ФИЛЬМОГРАФИЯ

В ДНИ БОРЬБЫ (Борьба за мир). Агитфильм, производство 1-й Госкиношколы и ВФКО НКП РСФСР, 1920, 3 ч., 600 *м.* Сценарий и постановка — И. Перестиани, оператор — Н. Козловский. Роли исполняют: А. Горчилин (кузнец), Н. Шатерникова (его дочь), В. Пудовкин (красный командир), И. Капралов (польский офицер), Н. Вишняк (бандит), Ф. Шипулинский (польский помещик), С. Шишко (бандурист), А. Чекулаева (девушка еврейка).

СЕРП И МОЛОТ (В трудные дни). Агитфильм, производство 1-й Госкиношколы и ВФКО, 1921, 5 ч., 1500 *м.* Сценарий — А. Горчилина и Ф. Шипулинского, режиссер — В. Гардин, сорежиссер — В. Пудовкин, оператор — Э. Тиссэ. Роли исполняют: А. Громов (Иван Горбов, крестьянин-бедняк), А. Горчилин (Петр, его сын, рабочий), Н. Зубова (Агаша, его дочь), В. Пудовкин (Андрей Краснов, батрак, затем красноармеец), А. Голованов (кулак Пахом Кривцов), Н. Вишняк, И. Беляков, Е. Ведукевич (сыновья кулака), А. Чекулаева, М. Куделько, Е. Каверина (дочери кулака), Ф. Шипулинский (поп), С. Комаров (начальник продотряда).

ГОЛОД... ГОЛОД... ГОЛОД... Агитплакат, производство 1-й Госкиношколы и ВФКО НКП РСФСР, 1921, 2 ч., 500 *м.* Сценарий и постановка — В. Гардина и В. Пудовкина, оператор — Э. Тиссэ. Роли исполняют: Н. Вишняк, А. Громов.

СЛЕСАРЬ И КАНЦЛЕР. Производство ВУФКУ, 1923, 6 ч., 2148 *м.* (По пьесе А. Луначарского «Канцлер и слесарь») Сценарий — В. Гардина, В. Пудовкина, режиссер — В. Гардин, сорежиссер — О. Преображенская, оператор — Е. Славинский, художник — В. Егоров. Роли исполняют: И. Худолеев (император Нордландии), Н. Панов (канцлер фон Турау), В. Гардин (Гаммер, коммерции советник), В. Максимов (Франк Фрей, адвокат), З. Баранцевич (графиня Митси), О. Фрелих (Лео фон Турау), И. Капралов (Роберт, его брат), Н. Салтыков (Фриц Штарк, слесарь), Л. Искрицкая (Анна — работница), О. Быстрицкая (Лара, любовница Лео), И. Таланов (Беренберг, адъютант); в эпизодах — М. Арнази, А. Ребикова, В. Валицкая, Н. Попова, С. Кузнецов.

НЕОБЫЧАЙНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ МИСТЕРА ВЕСТА В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ. Производство Госкино, 1924, 7 ч., 2680 *м.* Сценарий — Н. Асеева, постановка — Л. Кулешова, оператор — А. Левицкий, художник — В. Пудовкин, пом. режиссера — Лео Мур. Роли исполняют: П. Подобед (мистер Вест), Б. Барнет (ковбой Джедди), А. Хохлова («графиня»), В. Пудовкин (авантюрист Жбан), С. Комаров (одноглазый), В. Лопатина (Элли), П. Харлампиев (Сенька Свищ); в эпизодах — П. Галаджев, А. Горчилин, С. Слетов, В. Латышевский.

ЛУЧ СМЕРТИ. Производство Госкино, 1925, 8 ч., 2898 *м.* Сценарий — В. Пудовкина, режиссер — Л. Кулешов, ассистенты режиссера — В. Пудовкин, А. Хохлова, С. Комаров, Л. Оболенский, оператор — А. Левицкий, художник — В. Пудовкин и В. Рахальс. Роли исполняют: В. Пудовкин (Патер Рево, фашист), В. Фогель (Фог, фашист), П. Подобед (инженер-изобретатель Подобед), С. Комаров (Томас Ланн, рабочий), А. Горчилин (Рапп, электротехник), А. Чекулаева (его жена), А. Хохлова (две роли: женщина-стрелок и сестра Эдит), С. Хохлов (Фредди, ее сын), Л. Страбинская (Шура, ассистентка инженера Подобеда), П. Галаджев (две роли: Руллер, владелец завода, 2-я роль — директор цирка), В. Пильщиков (управляющий заводом), Л. Оболенский (майор Харт, главарь фашистов), Н. Стравинская (дочь кочегара), А. Громов (член забастовочного комитета); в эпизодах — М. Доллер, Л. Кулешов, А. Константинов, С. Слетов, Ф. Иванов.

КИРПИЧИКИ. Производство «Межрабпом-Русь», 1925, 6 ч., 1800 *м.* Сценарий — Г. Гребнера, режиссеры — Л. Оболенский и М. Доллер, оператор — А. Головня, художник — С. Козловский, помощник режиссера — Б. Свешников. Роли исполняют: П. Бакшеев (Сенька, кочегар), В. Попова (Маруся), М. Блюменталь-Тамарина (Сидоровна), Е. Ярош (Ксюша), С. Бурдин (приказчик Пашка), Г. Холмский (подрядчик на заводе), С. Вязовский (машинист Мироныч), А. Токарева (Арина), Ф. Иванов (рабочий-революционер), В. Уральский (бандит), В. Пудовкин (рабочий).

ШАХМАТНАЯ ГОРЯЧКА. Производство «Межрабпом-Русь», 1925, 2 ч., 400 *м.* Сценарий — Н. Шпиковского, постановка — В. Пудовкина и Н. Шпиковского, оператор — А. Головня. Роли исполняют: В. Фогель (герой), А. Земцова (героиня), С. Комаров (ее дедушка), Я. Протазанов (аптекарь), Ю. Райзман (помощник аптекаря), А. Кторов (оштрафованный гражданин), И. Коваль-Самборский (милиционер), М. Жаров (маляр); в эпизодах — Б. Барнет, П. Бакшеев, З. Даревский, Ф. Иванов.

МЕХАНИКА ГОЛОВНОГО МОЗГА. Научно-популярный фильм, производство «Межрабпом-Русь», 1926, 6 ч., 1850 *м.* Сценарий и постановка — В. Пудовкина, оператор — А. Головня, консультанты — проф. Л. Воскресенский, проф. Д. Фурсиков и другие.

МАТЬ. Производство «Межрабпом-Русь», 1926, 7 ч., 1800 *м.* (по одноименной повести М. Горького). Сценарий — Н. Зархи, режиссер — В. Пудовкин, оператор — А. Головня, художник — С. Козловский, ассистент режиссера — М. Доллер. Музыкально оформлена в 1935 г., музыкальное оформление — Д. С. Блока. Роли исполняют: В. Барановская (Ниловна, мать), Н. Баталов (Павел Власов), А. Чистяков (отец), Н. Видонов (Миша), А. Земцова (курсистка-революционерка Анна), И. Коваль-Самборский (Весовщиков), В. Пудовкин (полицейский офицер).

КОНЕЦ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА. Производство «Межрабпом-Русь», 1927, 7 ч., 2500 *м.* Сценарий — Н. Зархи, режиссер — В. Пудовкин, сорежиссер — М. Доллер, ассистенты режиссера — А. Ледащев, А. Файнциммер, В. Штраус, А. Гендельштейн, оператор — А. Головня, ассистент оператора — К. Венц, художник — С. Козловский. Роли исполняют: А. Чистяков (рабочий), В. Барановская (его жена), И. Чувелев (крестьянский парень), В. Оболенский (фабрикант Лебедев), В. Чувелев (один из вновь принятых рабочих), С. Комаров (пристав), Н. Хмелев (биржевик), А. Громов (революционер), В. Цоппи (патриот), В. Пудовкин, В. Фогель (немецкие офицеры).

ПОТОМОК ЧИНГИС-ХАНА. Производство «Межрабпомфильм», 1928, 8 ч., 3092 *м.* Сценарий — О. Брика, режиссер — В. Пудовкин, оператор — А. Головня, художники — С. Козловский и М. Аронсон, ассистенты режиссера — А. Ледащев, Л. Бронштейн. Роли исполняют: В. Инкижинов (монгол Баир),

А. Чистяков (начальник партизанского отряда), А. Дединцев (начальник оккупационных войск), Л. Белинская (его жена), А. Судакевич (его дочь), В. Цоппи (мистер Смит, представитель английской компании), В. Про (миссионер), Ф. Иванов (лама), Б. Барнет, К. Гурняк (английские солдаты).

ЖИВОЙ ТРУП. Производство «Межрабпомфильм» и «Прометеусфильм» (Берлин), 1929, 7 ч., 2233 м. Сценарий — Б. Гусмана и А. Мариенгофа (по пьесе Л. Н. Толстого «Живой труп»), режиссер — Ф. Оцеп, оператор — А. Головня, художники — В. Симов и С. Козловский, ассистенты режиссера — А. Гиндельштейн и Л. Бронштейн. Роли исполняют: В. Пудовкин (Федор Протасов), М. Якобини (Лиза, его жена), В. Гарден (Саша, ее сестра), Н. Вачнадзе (Маша, цыганка), Г. Диссель (Каренин), Ю. Серда (Анна Павловна, мать Лизы), Д. Введенский (Артемьев), В. Уральский (Петушков), В. Марецкая (дамочка), Б. Барнет (карманный вор); в эпизодах — П. Репнин, П. Подобед.

ВЕСЕЛАЯ КАНАРЕЙКА. Производство «Межрабпомфильм», 1929, 6 ч., 2000 м. Сценарий — Б. Гусмана и А. Мариенгофа, режиссер — Л. Кулешов, сорежиссер — Ю. Васильчиков, операторы — Б. Франциссон и П. Ермолов, художник — С. Козловский, помощники режиссера — Л. Хмара и А. Жутаев. Роли исполняют: Г. Кравченко (Брио, кафешантанная звезда), А. Файт (Луговец), А. Войцик (его жена), В. Пудовкин (факир-иллюзионист), С. Комаров (Брянский, большевик-подпольщик), Ю. Васильчиков (адъютант контрразведки), М. Доронин (начальник контрразведки), В. Кочетов (французский солдат-коммунист), А. Чистяков (рабочий), В. Инкижинов (директор).

НОВЫЙ ВАВИЛОН. Производство Совкино, 1929, 8 ч., 2200 м. Сценарий и постановка — Г. Козинцева и Л. Трауберга, операторы — А. Москвин, А. Езерский, Е. Михайлов, художник — Е. Еней, ассистенты режиссера — С. Герасимов и С. Бартенев, помощник режиссера — М. Егоров, гример — О. Волле, музыкальный консультант — М. Владимиров. Роли исполняют: Е. Кузьмина (Луиза Пуарье, продавщица магазина), П. Соболевский (Жан, солдат), Д. Гутман (хозяин магазина «Новый Вавилон»), С. Магарилл (актриса), А. Костричкин (старший приказчик), А. Арнольд (депутат), С. Герасимов (Лутро, журналист), С. Гусев (Паурье, старик-башмачник), Я. Жеймо (Тереза, модистка), А. Глушкова (прачка), Е. Червяков (солдат национальной гвардии), Н. Рошефор (второй солдат), Ф. Палачинский (член коммуны), А. Заржицкая (коммунарка), Б. Федосьев (офицер), В. Пудовкин (приказчик восточного отдела магазина); в эпизодах — Л. Клочков, О. Жаков, С. Бармичев, А. Берштейн, Н. Рашевская, Л. Сабинина.

ПРОСТОЙ СЛУЧАЙ (Очень хорошо живется). Производство «Межрабпомфильм», 1932, 8 ч., 2633 м. Сценарий — А. Ржешевского (по теме фельетона М. Кольцова), режиссер — В. Пудовкин, сорежиссер — М. Доллер, операторы — Г. Кабалов, Г. Бобров, художник — С. Козловский, ассистент режиссера — Я. Купер, ассистент оператора — С. Стоунников. Роли исполняют: А. Батурин (Павел Ланговой), Е. Рогулина (Машенька), А. Горчилин (рабочий), А. Чекулаева (его жена), И. Новосельцев (Вася), А. Чистяков (дядя Саша), В. Кузьмич (Трофимов), А. Белов (Гриша), В. Уральский (солдат).

ДЕЗЕРТИР. Производство «Межрабпомфильм», 1933, 7 ч. 2661 м. Сценарий — М. Красноставского, А. Лазебникова, Н. Агаджановой-Шутко, режиссер — В. Пудовкин, оператор — А. Головня и Ю. Фогельман, художник — С. Козловский, композитор — Ю. Шапорин, звукооформитель — Д. Блок, звукооператор — Е. Нестеров, ассистенты режиссера — Н. Кочетов, Э. Рутман и Б. Свешников. Роли исполняют: Б. Ливанов (Карл Ренн), В. Ковригин (Цейле), Т. Макарова (Грета), Ю. Глизер (Марчелла), А. Чистяков (Мюллер), А. Консовский (Штраус), П. Гольм (Ганс), С. Тилле (Франц Клюгге), К. Гурняк (Отто), И. Лавров (Рихтер), М. Але-

щенко (Берта), К. Сизиков (Август), С. Мартинсон (прохожий), С. Герасимов, М. Штраух (бонзы), В. Пудовкин (носильщик), А. Бесперстов (Васька), Э. Цесарская (девушка), А. Чекулаева (работница).

ПОБЕДА (Самый счастливый). Производство «Мосфильм», 1938, 9 ч., 2325 *м.* Сценарий — Н. Зархи, литературная редакция — Вс. Вишневского, режиссеры — В. Пудовкин и М. Доллер, оператор — А. Головня, художники — В. Иванов и В. Камский, композитор — Ю. Шапорин, звукооператор — Е. Нестеров, звукооформление — И. Евтеева-Вольского, ассистенты режиссера — И. Бир, В. Сухова и Л. Печиева, ассистент оператора — А. Эгина. Роли исполняют: Е. Корчагина-Александровская (мать), В. Соловьев (Клим Самойлов, ее сын), А. Зубов (Саша, его брат), С. Остроумов (Ломов), Л. Ляшенко (Фомин), Н. Санов (Гудиашвили), А. Гречаный (Горелов), Л. Калюжная (Лиза Самойлова), З. Карпова (Аня).

МИНИН И ПОЖАРСКИЙ. Производство киностудии «Мосфильм», 1939, 15 ч., 3647 *м.* Сценарий — В. Шкловского, постановка — В. Пудовкина и М. Доллера, операторы — А. Головня и Т. Лобова, художники — А. Уткин и К. Ефимов, композитор — Ю. Шапорин, звукооператор — Е. Нестеров, звукооформитель — И. Евтеев-Вольский, автор текста песен — Н. Асеев, ассистенты режиссера — М. Гоморов, Н. Санов, Н. Маслов, В. Сухова и Л. Печиева, ассистенты оператора — И. Панов и А. Приезжев, художник-гример — Л. Порозов, графика художника — М. Колосса, консультанты — В. Пичета, В. Лебедев и Н. Протасов. Директор картины В. Брянцев. Роли исполняют: А. Ханов (Кузьма Минин), Б. Ливанов (Дмитрий Пожарский), Б. Чирков (Роман), Л. Свердлин (Григорий Орлов), В. Москвин (Степан Хорошев), И. Чувелев (Васька), В. Дорофеев (Нелюб Овцын), А. Шагин (Прокопий Ляпунов), С. Комаров (князь Трубецкой), Н. Рогожин (Салтыков), Е. Калужский (Иван Заруцкий), А. Нежданов (Мстиславский), Н. Никитич (Федор Зотов), Е. Кузюрина (жена князя Пожарского), М. Астангов (король Сигизмунд), А. Фенин (Смит), А. Горюнов (гетман Ходкевич), П. Аркадин (Гоневский), А. Файт (Тышкевич, польский офицер), Н. Никитина (Палашка), П. Соболевский (Аноха), Д. Введенский (дьяк). В 1941 г. фильм был удостоен Сталинской премии первой степени.

КИНО ЗА XX ЛЕТ. Художественно-документальный фильм, производство киностудии «Мосфильм», 1940, 10 ч., 2451 *м.* Сценарный план и текст надписей — Ю. Олеши и А. Мачерета, режиссеры-монтажеры — В. Пудовкин и Э. Шуб, композитор — Н. Крюков, звукооператоры — В. Попов и Б. Вольский, ассистенты режиссера — И. Склют и М. Заржицкая, бригада по монтажу: Л. Фелонов, В. Сухова, Л. Печиева, Т. Жаворонкова, А. Полевшакова, А. Кауфман, Т. Титова.

СУВОРОВ. Производство киностудии «Мосфильм», 1940, 12 ч., 2948 *м.* Сценарий — Г. Гребнера, постановка — В. Пудовкина и М. Доллера, операторы — А. Головня и Т. Лобова, художники — В. Егоров и К. Ефимов, композитор — Ю. Шапорин, звукооператор — Н. Тимарцев, оператор комбинированных съемок — Р. Степанов, ассистенты режиссера — М. Гоморов, Н. Санов, В. Сухова и Л. Печиева, ассистенты оператора — Р. Лагранж и И. Панов, 2-й художник — И. Давыдов, художник-гример — Л. Порозов, консультант — Н. Левицкий, директор картины — А. Кравцев. Роли исполняют: Н. Черкасов (Сергеев) — (Суворов), В. Аксенов (Мещерский), А. Ячницкий (Павел I), М. Астангов (Аракчеев), С. Килигин (Багратион), Г. Волконский (Кутузов), Н. Армский (Милорадович), В. Марута (Товбухин), А. Антонов (Тюрин), А. Ханов (старый солдат Платоныч), Г. Ковров (камердинер Суворова Прохор). В 1941 году фильм удостоен Сталинской премии первой степени.

ПИР В ЖИРМУНКЕ. (Киноновелла в «Боевом киносборнике, № 6»). Производство киностудии «Мосфильм», 1941, 2 ч., Сценарий — Л. Леонова и Н. Шпиковского, постановка — В. Пудовкина и М. Доллера, операторы — А. Головня, Т. Лобова, художник — Б. Дубровский-Эшке, композитор — Н. Крюков, звукоопера-

тор — Н. Тимарцев. Роли исполняют. П. Герага (Онисим, партизан), В. Уральский (Петр), А. Зуева (бабка Прасковья), А. Данилова (молодайка).

ВО ИМЯ РОДИНЫ. Производство Центральной объединенной киностудии в Алма-Ата, 1943, 10 ч., 2626 м. (По пьесе К. Симонова «Русские люди».) Сценарий и постановка В. Пудовкина и Д. Васильева, операторы — Б. Волчек и Э. Савельева, художник — А. Векслер, комбинированные съемки: режиссер — А. Птушко, оператор — Б. Арецкий, художник — Ф. Красный, музыкальное оформление — Б. Вольского, звукооператор — К. Гордон. Директор картины — Е. Хаютин. Роли исполняют: Н. Крючков (Сафонов), Е. Тяпкина (его мать), М. Жаров (Глоба), Ф. Курихин (Васин), М. Пастухова (Валя Анощенко), П. Алейников (Ильин), В. Грибков (Харитонов), О. Жизнева (его жена), А. Данилова (Шура), М. Чепель (Козловский), В. Пудовкин (немецкий генерал), Б. Пославский (Вернер), А. Румнев (Розенберг), В. Кулаков (Семенов).

ИВАН ГРОЗНЫЙ (1-я серия). Производство Алма-Атинской киностудии, 1944, 12 ч., 2745 м. Сценарий и постановка — С. Эйзенштейна, режиссер — Б. Свешников, второй режиссер — Л. Инденбом, операторы — А. Москвин (павильонные съемки) и Э. Тиссэ (натурные съемки), второй оператор — В. Домбровский, композитор — С. Прокофьев, звукооператор — В. Богданкевич и Б. Вольский, автор текста песен — В. Луговской, гл. художник — И. Шпинель, художники — Д. Винницкий и Е. Ганкин, художник по костюмам — Л. Наумова, художник по гримам — В. Горюнов, выполнением костюмов руководили — Я. Райзман и М. Сафронова, ассистенты режиссера — В. Кузнецова, И. Бир, и Б. Бунеев, ассистент по монтажу — Э. Тобак, администратор — А. Эйдус, консультант-протоиерей — Н. Цветков, хор под управлением В. Комарова, дирижер — А. Стасевич. Роли исполняют: Н. Черкасов (Иван Грозный), Л. Целиковская (Анастасия Романовна, царица), С. Бирман (Ефросинья, тетка царя), П. Кадочников (Владимир Андреевич, ее сын), М. Названов (князь Андрей Михайлович Курбский), А. Абрикосов (боярин Федор Колычев, в дальнейшем митрополит Московский Филипп), М. Жаров (Малюта Скуратов), А. Бучма (Алексей Басманов), М. Кузнецов (Федор, его сын), А. Мгебров (Пимен, архиепископ, Новгородский), М. Михайлов (протодиакон), В. Пудовкин (Николай-Большой Колпак, юродивый), С. Тимошенко (посол Ливонского ордена), А. Румянцев (иностранец).

АДМИРАЛ НАХИМОВ. Производство киностудии «Мосфильм», 1946, 12 ч., 2541 м. Сценарий — И. Луковского, постановка — В. Пудовкина, режиссер — Д. Васильев, операторы — А. Головня и Т. Лобова, художники — В. Егоров, А. Вайсфельд и М. Юферов, композитор — Н. Крюков, звукооператоры — В. Зорин и М. Шмелев, комбинированные съемки: оператор — Б. Арецкий, художники — М. Семенов и Д. Сулержицкий, художник по костюмам — В. Ковригин, второй режиссер — И. Жигалко, второй оператор — Д. Суворов, ассистенты режиссера — Е. Фосс, Г. Пиотровский, Л. Печиева и А. Медведева, консультанты — академик Е. Тарле, капитан I ранга Н. Новиков. Директоры картины — М. Левин и Е. Сергеев. Роли исполняют: А. Дикий (адмирал Нахимов), Е. Самойлов (лейтенант Бурунов), В. Владиславский (отставной капитан Лавров), В. Пудовкин (князь Меньшиков), Н. Чаплыгин (Корнилов), В. Ковригин (Барановский), П. Соболевский (Остреной), Л. Князев (Петр Кошка), А. Хохлов (Наполеон III), Р. Симонов (Осман-паша), П. Гайдебуров (лорд Раглан), Б. Оленин (генерал Пелисье), Н. Бриллинг (капитан Эванс), И. Радченко (Таня Лаврова), Г. Гумилевский, Н. Апарин, П. Рождественский, К. Старостин (матросы). В 1947 г. фильм удостоен Сталинской премии первой степени.

ТРИ ВСТРЕЧИ. Производство киностудии «Мосфильм», 1948, 9 ч., 2276 м. Сценарий — С. Ермолинского, Н. Погодина, М. Блеймана, режиссеры-постановщики — С. Юткевич, В. Пудовкин, А. Птушко, операторы — Ф. Проворов, И. Гелейн, А. Кальцатый, Е. Андриканис, композитор — Н. Крюков, текст песен — Е. Долматовского, звукооператор — Б. Вольский, художники — Г. Мясников, Г. Турылев, режиссер — С. Рейтман, ассистенты режиссера — А. Васильева и Е. Фосс, монтаж — М. Кузьмина

и Т. Лихачева, вторые операторы — В. Домбровский и В. Захаров, ассистент оператора — С. Галадж, комбинированные съемки: оператор — Б. Арецкий, художник — Л. Александровская, художник-гример — А. Ермолов, директор картины — Е. Сергеев. Роли исполняют: Т. Макарова (Олимпиада Самосеева), Б. Чирков (Никанор Самосеев), Н. Крючков (Максим Корнев), Ю. Борисова (Оксана), К. Лучко (Бэла), Ю. Любимов (Рудников), А. Панова (Соломониха), М. Державин (профессор-геолог), А. Тутышкин (Стороженко), К. Лабутин (Сенечка), М. Трояновский (Фадеич), А. Хвыля (Ходоров), А. Шатов (Минский).

ЖУКОВСКИЙ. Производство киностудии «Мосфильм», 1950, 9 ч., 2474 *м.* Сценарий — А. Гранберга, постановка — В. Пудовкина и Д. Васильева, режиссеры — Л. Сааков, Н. Трахтенберг и Г. Сенд-Заде, операторы — А. Головня и Т. Лобова, художники — А. Вайсфельд, А. Гончаров и В. Ковригин, композитор — В. Шебалин, звукооператор — В. Зорин, комбинированные съемки: операторы — Ю. Кун и Д. Суворов, художники — Ф. Красный и Г. Гривцов, художник-гример — Н. Печенцов, ассистенты — Ю. Винокуров и Е. Фосс, ассистенты оператора — А. Симонов, С. Шамахов и В. Потехин, научный консультант — академик С. Христианович. Директор картины — М. Гершенгорин. Роли исполняют: Ю. Юровский (Н. Е. Жуковский), И. Судаков (Менделеев), В. Белокуров (Чаплыгин), В. Дружников (Нестеров), С. Гиацинтова (мать Жуковского), Г. Фролова (сестра Жуковского), О. Фрейлих, А. Хохлов, В. Грибков (профессора университета), А. Чемодуров, Л. Пунтус, Г. Смирнов, Г. Юматов, Б. Битюков (ученики Жуковского), М. Названов (Рябушинский), В. Аксенов (Великий князь). В 1951 году фильм удостоен Сталинской премии второй степени.

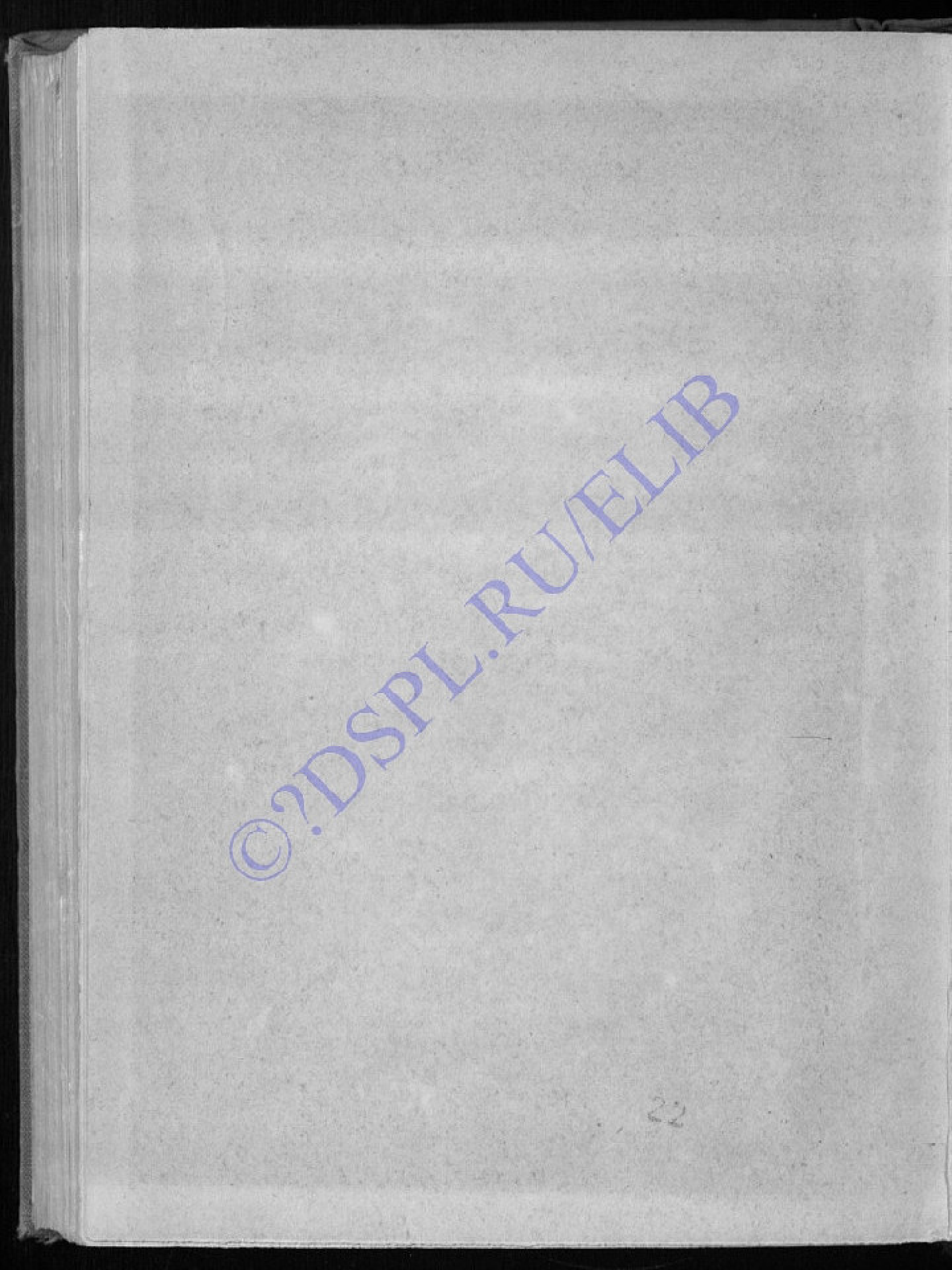
ВОЗВРАЩЕНИЕ ВАСИЛИЯ БОРТНИКОВА. Производство киностудии «Мосфильм», 1953, 11 ч., 2966 *м.* Сценарий — Г. Николаевой и Е. Габриловича (по мотивам романа Г. Николаевой «Жатва»), режиссер-постановщик — В. Пудовкин, режиссер — Е. Зильберштейн, гл. оператор — С. Урусевский, оператор — А. Симонов, художники — А. Фрейдин, Б. Чеботарев и О. Верейский, композитор — К. Молчанов, звукооператор — В. Богданкевич, текст песен — М. Исаковского, директор картины — В. Биязи. Роли исполняют: С. Лукьянов (Василий Бортников), Н. Медведева (Авдотья), Н. Тимофеев (Степан Мохов), А. Чемодуров (Чеканов), И. Макарова (Фроська), А. Игнатьев (Павел), В. Сангев (Кантуаров), К. Лучко (Наталья Дубко), Г. Степанова (Татьяна), Н. Мордвинова (Огородникова), Н. Добронравов (Сережа), Н. Шамин (Кузьма Бортников), А. Петров (Витя, диспетчер), М. Яроцкая (Василиса), В. Колчин (Буянов), Д. Столярская (Граня), В. Харлашин (Михеич).

СОДЕРЖАНИЕ

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
2	5 снизу	Тираж 5000 экз.	Тираж 10 000 экз., 1-й завод 5000 экз.
48	1 снизу	1949 г.	1946—1951 гг.
431	22 сверху	«Стачка» (1923),	«Стачка» (1924),
441	9 снизу	диктатор» (1914),	диктатор» (1941),

В. Пудовкин, Избранные статьи.



22